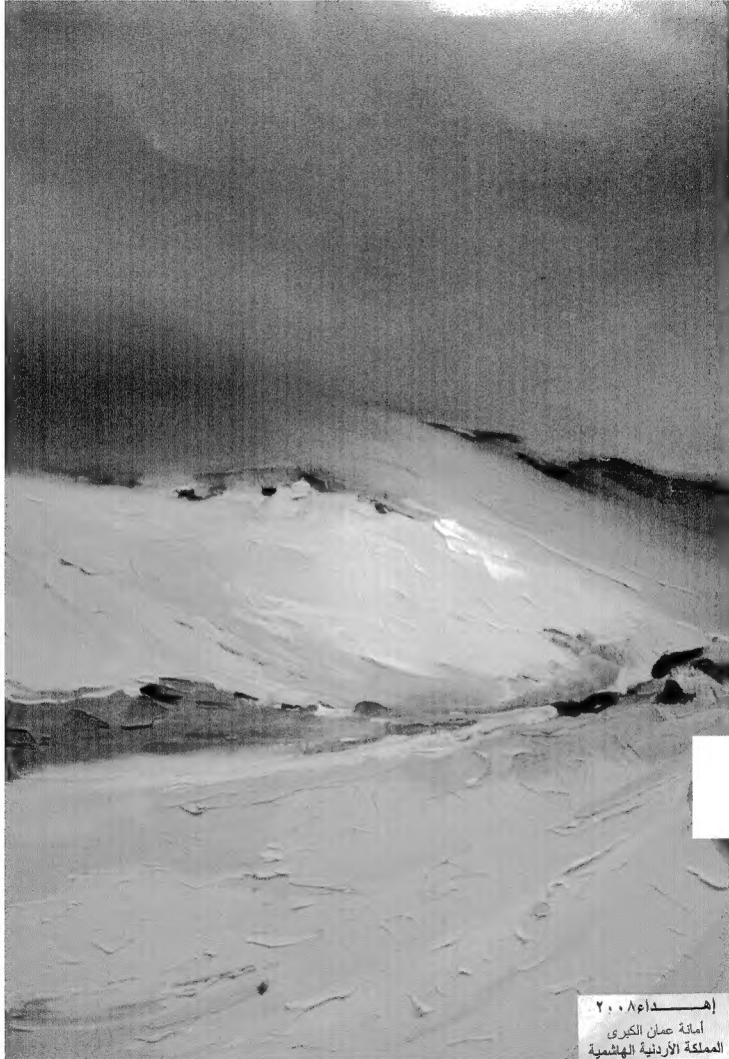


العدد السابع والخمسون بعد المائة

# عقوان

مجلة ثقافية شهرية





إهداء ٢٠٠٨

أمانة عمان الكبرى  
المملكة الأردنية الهاشمية

## «صدام الحضارات» الراهن أم «الاحتباس الحراري» المنتظر..؟

بعيداً عن المقدمات التي أصبحت تكرر مملأً، واستعراضاً لا لزوم له، للتأكيد على خطورة واحدة من أهم القضايا المعاصرة التي تواجه المجتمعات الإنسانية في هذه المرحلة، وأقصد بذلك «صدام الحضارات» التي أصبحت اليوم - وأكثر من أي يوم مضى - تلقي بظلالها المدمرة على حاضر البشرية ومستقبلها غير المنظور، فإن الملتقيات والندوات والمؤتمرات التي تعقد بين الحين والآخر في هذا القطر أو ذاك بحثاً عن السبل الكفيلة باستبدال هذا الواقع بحوار يساهم في ترميم ولو جزء بسيط من الجسور التي أسهمت خلال مراحل تاريخية في عقلنة الخطابات الدينية والسياسية والتخفيف من حدتها، وتشدها، والانتقال بها من لغة السجالات التي لا تقضي إلى نتيجة إلى لغة الحوار التي تؤدي بلا شك - عاجلاً أم آجلاً - إلى الاقتراب من بناء أرضية للثقة المتبادلة، وحسن النوايا المشتركة .. غير أن الندوات والمؤتمرات التي اشترت إليها أنفأ أصبحت أشبه بالاحتفالات التأيينية التي تقام عادة لشخصية ثقافية أو فكرية أو سياسية ودعت الحياة، سواء كانت ممن تركوا بصمات واضحة ستذكرها أجيال قادمة، أو أن تلك البصمات كانت متواضعة في تأثيرها. ومثل هذه الاحتفالات التأيينية يطالها النسيان بعد أن يتفحص سامر المشاركين بها. فهل يجوز أن يتم التعامل مع قضية خطيرة تعاني المجتمعات الإنسانية من ويلات في العديد من أقطار العالم، بهذا الاستخفاف الذي نشهده اليوم؟ والذي سيصل إلى ذروته في تجذير مفاهيمه ومنطلقاته، وتمييق منهج من يحتون الخطى من دعاته وعلى جانبي الصدام بأسرع مما نظن لقطع الطريق على أية محاولة للحد من اندفاعه وتحقيق مأربه.

ونطرح سؤالاً ونحن في مواجهة هذا الواقع المأساوي: أيهما أشد خطراً على البشرية، الاحتباس الحراري الذي يتم التعامل مع نتائجه المستقبلية أم صدام الحضارات الذي أخذت انعكاساته تظهر بصورة بشعة قتلًا، وتدميرًا، ومجاعة، ويطال؟ بالإضافة إلى نجاحاتهم «والقصد أطراف الصدام» في خلق أعداء وخصمين يتم تجنيدهم لبتريص كل واحد منهم بالآخر بشراسة وبشاعة لم يعرفها تاريخ الإنسانية من قبل. ونعيد طرح السؤال مجدداً: هل تكفي ندوة هنا، أو مؤتمر هناك تتلى فيها المواعظ ليوم أو يومين، بينما راحلة الدماء التي تسلك بدون تمييز بين الرجال والنساء والأطفال والطاعنين في السن تكاد تزكم أنوف المجتمعين في تلك اللقاءات؟ لهذا نتمنى أن يكون البديل هو الوقوف جبهة واحدة يشارك فيها المثقفون والسياسيون، والحركات الشعبية المؤثرة من نقابية وحزبية وجمعيات لها امتداداتها الشعبية في مواجهة كل الخطابات المتشددة والمنغلقة، وتلك الخطابات التي ما زالت تكتئم على شعارات انتهت صلاحيتها، بعد أن فشلت في تحقيق ولو برنامج واحد من مطروحاتها.



الاعلانية الخارجية: للفنانة رانيا رؤوف

الاعلانية الداخلية: للفنانة صبا حمزة

# عقبات

64

الشمع والكلام في  
تصميم أحمد بوزنور



50

الرمي نمرات بلاك:  
نشرة المسرح العمالي  
تضمن في معالجة  
أخطر قضايا الوطنية



56

وظيفة المسرح  
الثقافية والاجتماعية



4

الروائي المصري زين عبد الهادي  
زين عبد الهادي  
نفاذنا التاريخية  
هي سائرنا...

## المحتويات

1	الافتتاحية	رئيس التحرير	38	خطاب الحب في الشعر	د. هائل الطالبي
2	المفهرس		49	إشاعة شكسبير وأصدق للشعر كندية	د. راشد عيسى
4	حوار مع الروائي المصري زين عبد الهادي	عبد الوهاب النعماني	50	المصري فرحان بيل	نضال بشارة
15	استدراكات، أوفيد وجوليا،	أحمد ناصر	56	وظيفة المسرح الثقافية	عبد الباق
16	قراءة الرواية وأسطورة العنق	د. إبراهيم خليل	63	رواية «الحظ العكس وأسئلة الراهن»	د. مهدي مبيضين
27	نقوش، حجرة من نبش	مخلع العدوان	64	الصمت والكلام في قصص بوزنور	د. حسن المودن
28	وليمة لأعشاب البحر	د. أسماء مويكل	67	محطات ظهور عراقية شائعة في دمشق	علي السوداني
37	مساحة للتأمل، ظل كفيف	نادر زنتيس	68	أنتك انت / شعر	أحمد الخالدي

رئيس التحرير المسؤول  
عبد الله حمدان

هيئة التحرير الاستشارية

د. ابراهيم خليل  
د. أحمد الشعيبي  
خالد محادين  
يحيى القيسي

سكرتيرة التحرير التنفيذية  
نرمين أبو رضاء

المراسلات

باسم رئيس تحرير مجلة عمان  
أمانة عمان الكبرى  
ص.ب (١٢٢) تلفاكس ٤٦٢٨٧١٠  
هاتف ٤٦٢٥٠٨٢

الموقع الإلكتروني [www.ammancity.gov.jo](http://www.ammancity.gov.jo)

البريد الإلكتروني [e-mail:amman\\_mg@yahoo.com](mailto:e-mail:amman_mg@yahoo.com)

رقم الأبعاد لدى اللجنة الوطنية  
(٢٠٠٢/٢٠٠٢)

التصميم / الأخراج والرسوم  
كفاح فاضل آل شبيب

ملاحظة

نرسل للأبواب مرفقة بالصورة والالتفاتة عبر الإنترنت  
ملاحظة أن لا تكون للعادة قد نشرت سابقاً ، ولا تبذل المجلة أية مائة من أي  
كتاب ينصح أنه إرسال أمانة سابق نشره.  
لا نعد النصوص لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر

86

فيلم : سن (ترانكستايين)  
(الـ ( ريمك الى 2000 عام )



74

في الذكرى  
التيانية لرميل  
إسماعيل شعوط

70 في مهب الأسف / شعر ..... هيثم كامل الزبيدي

72 ميتراً بطاري / شعر ..... إيهاب الشلبي

73 إشرافاً مكتب الروحانيات تصدر الواجبات ..... يحيى القيسي

74 في الذكرى الثلاثية لرحيل إسماعيل شعوط ..... غزالي شعيع

84 فيلم الشهر ..... إبراهيم نصر الله

92 إصدارات جديدة ..... د. أحمد التميمي

96 الأخيرة (كما لو أن السماء انقضت منهي) ..... شاذي الذبيبة

## الروائي المصري الدكتور زين عبد الهادي: ثقافتنا التاريخية هي ماوانا

حوار : عبدالوهاب النعمي



د. زين عبد الهادي

(الفارق بيننا هو أننا من جيلين، أنا من جيل الستينات الذي ارسى دعائم كل شيء وضاع منه كل شيء، أما هو، فإنه لا يعترف بالاجيال على الرغم من ركوبه زورق السبعين ومجاليته لأهم اقلام ذلك الجيل، من الروائيين المصريين والعرب مثل محمد المنسي قنديل الذي حصل عن جائزة عن روايته قمر على سمرقند، ومحمد المخزنجي في أوتار الماء، وفتحي امباري في مراعي القتل، وعلاء الأسواني في « شيكاغو»، وإبراهيم عيسى في رواياته السياسية المتزمنة، وعزت القمحاوي في « غرفة ترى الليل»، ومحمد الورداني في « موسيقى المول»، وحسام فخر في « وجوه من نيويورك»، و« حكايات أمينة»، وحسين عبد العليم، وأحمد والي، ومن الكتابات في الرواية سلوى بكر في « كوكو سودان كباشي»، وسحر الموجي وروايتها الأخيرة « نون»، وأمينة زيدان في « نبذة أحمر»، وحنان الشيخ في « دم الغزال، الى جانب يحيى يخلف من فلسطين الذي كتب « بئراني تحت الصخر»، وإبراهيم نصر الله من الأردن الذي كتب « بئراني النعمي».

من هذه الاسماء المهمة تشكل جيل المصعينيّات، الذي تجرّأ على تغيير خارطة وحسود الرواية التي

## جيل الستينيات الذي استأثر بكل الكتابات، هو من علمنا كل شيء

جانب اجادتها لقن الرسم حيث تهتم بإبراز المناظر الطبيعية، أما والده فقد كان إلى جانب عمله الوظيفي يكتب القصة القصيرة وأنه في عام ١٩٥٤ حصل على إحدى جوائزها في القاهرة في ذلك الحين.

د. زين وعى على العالم يسمع الأغاني ويرى الرسوم ويقرأ ما يكتبه الوالد من الحكايات والقصص، يقول عن نفسه «كان عالمي هو كتب أبي ومجلات الأطفال التي كنت أختزن مصروفي لأشربها، وحضن جدتي حيث كان العالم السحري لكل شيء وهو ما أوحى لي بكتابة روايتي الأخيرة «ملائكة زمن الهزيمة»، الأمر الآخر، هو البحر الذي كان ملاصقاً لمدينتنا حيث عالم المراكب والسفن والمصايد والشباك والأسماك والطيور البحرية والأجانب والخير والشر، لتكتمل بذلك حلقات بيئة تلك الرومانسية والتراجيدية بكل معانيها، وفوق ذلك الحروب المشتعلة المستمرة، فقد كنت أرى سكان غزة وفلسطيني ٤٨ كثيراً في بورسعيد، فهي قريبة للغاية من الحدود الفلسطينية.

بدايات الدكتور زين لم تكن عادية، ولكنها كانت كأي بداية لاديب أو فنان تكتنفها صعوبة الاقتحام والدخول إلى عالم الصحافة والنشر وارتداد مفاهيم الأدباء والتعرف على المؤثرين في الوسط الثقافي، الأمر الذي لم يفعله د. زين لإيلاء في نفسه، لذلك فقد بدأ منفرداً في وسط تكتنفه حيتان الأدب التي لا تسمح لأي غريب من المرور إلا بمعرفتها أو عن طريقها، وعلى الرغم من تشكيل الوعي لديه للمسائل الثقافية في سن صغيرة للغاية، مع بدايات فصل والده من مصنع الغزل والنسيج في مايو ١٩٦٧ وذهابه إلى القاهرة بحثاً عن عمل، حيث تقع الحرب في أثاثها، وتتدفق موارد والدته المالية مما يضطره للعمل لأول مرة في حياته وهو في سن مبكرة (١١ عاماً).

في هذا المقام يقول د. زين: استقر بنا المقام بالقاهرة، بعد أن عثر والدي على فرصة عمل في جريدة الأهرام، كانت الحياة ضيقة وفقيرة وحزينة، ضيقة لأننا تركنا المكان الواسع لنسكن بمكان ضيق تركنا بورسعيد التي كانت (كل عالمي) بشوارعها وأحجارها

نعملها وورث صنعها بأثقال من جيل الستينيات، وكان د. زين عبدالهادي أحد أبناء ذلك الجيل حيث كتب روايته «المواسم» التي تناولت طموحات الشباب وهجرتهم القسرية إلى الخليج، ليعقبها بروايته الثانية «مرح وقرآن» التي تحدثت بوضوح عن الشارع المصري، وما هو عليه من مظاهر الفوضى، لقد انتظر طويلاً وكان يتمنى أن لا يكون قد فات الأوان، كان يجب أن يبدأ كما يقول بهاتين الروايتين، لرغبة دفينية في داخله تلجج فيه فعل الاسهام بنصيب في موضوعين كتب فيهما كل كتاب وأدباء مصر تقريباً، ولربما لأنه أراد أن يتحدث عن تجارب حقيقية مضطرة بخيال جيد وسحر لا نهائي، والذي يقول عنه: «لا أدري من أي جحيم أتيت به، ولا أدري أيضاً إن كنت قد نجعت في ذلك أم فشلت، أترك ذلك للزمن والنقاد، وربما، وربما، عموماً أعلم هذا جيداً وهو ما يدفعني إلى الإفصاح عن أفكارتي المختلفة في كتابة الرواية، خاصة وأنتي كما اعتقد أحمل بذوراً مختلفة للرواية سالتها في حفلها قريباً، فتمت الوتة هو عدوي اللدود».

كتب في التسعينيات روايته «التساميل» والتي لم يحالفها حظ النشر سوى قبل عامين، وتحديداً في العام ٢٠٠٥، ثم أعقبها بأحدث رواياته «ملائكة زمن الهزيمة» التي تتحدث عن نكسة الخامس من حزيران عام ١٩٦٧.

خلال الحوار معه أكد لي بأنه قد لا يتمكن من الحديث عن نفسه كما ينبغي، لأن هناك الكثير من الحوادث الفاضلة التي لا يعلمها أو لا يمكنه تفسيرها عن تاريخه الشخصي، فقد ولد إبان العدوان الثلاثي على مصر في مدينة بورسعيد عام ١٩٥٦، وبالذات خلال أيام التهجير عنها حيث استقرت أسرته في إحدى قرى المنوفية لمدة شهور، والده كان عاملاً في مصنع الغزل والنسيج في مدينة بورسعيد، أما والدته فقد اعتزلت العمل في أحد مصانع الشاي في المدينة نفسها، وكانت كما قال عنها

تملك موهبتين غريبتين هما الغناء بصوت قريب إلى حد مذهل من صوت أسمهان، إلى

## رحل الكثيرون وتشئتوا ليس لرغبة في الرحيل ولكن هروبا من الجحيم والخواء





وأسماعها وسحابها  
وقنانها وطعامها، وإليها  
ونهازها، أما القاهرة  
فقد كانت مدينة ضخمة  
(كوزموبوليتانية) تبتلع

البشر والأفكار، الحارة هي أقصى عالم يمكنك أن تحيط به، لكنه عالم هائل لم تكن لي القدرة على التعامل معه، لكنه فرض نفسه علي في النهاية، كان علي في تلك اللحظة أن أتخلي عن كل أحلام الطفولة وأستبدلها بما وجدته في الحارة القاهرة، وهكذا استبدلت بورسعيد، (كل مدينتي) بحارة فقيرة، يمكنها أن تقتل كل أحلامي في أية لحظة، في تلك اللحظة من حياتي كان المصير الوحيد المتاح أن أشتغل عاملا في أي مكان، وأن أترك مقاعد الدراسة والأحلام، اشتغلت كل شيء وامتهنت كل المهنة، لكنني لم أتخلي أبدا أحلامي.

أعمل الآن أستاذا مساعدا بكلية الآداب جامعة حلوان بالقاهرة، قدمت العديد من الكتب وعشرات المقالات وحاضرت في مئات الندوات في أنحاء كثيرة من العالم، ولكن همي الحقيقي الآن يكمن في الرواية، فهي الأقرب من كل كلمات العلم إلى الناس في بلادي، الحرية والديمقراطية والشعب والأمن والسلام، هذه هي المعاني الحقيقية للحياة في بلادي، هناك آلاف العلماء، لكننا ما زلنا نحتاج لآلاف آخرين على أن يكون القاسم المشترك الأعظم بينهم، كلمة «ثقافة»، الثقافة بمعناها الواسعة من التصامح إلى قبول الآخر، هذه هي المأزق الحقيقية التي يجب أن نجتازها، والتي اعتقد أننا نمانى الآن جميعا من المحيط إلى الخليج من نقصها، فيتامينات الحياة الحقيقية لم تعد موجودة، هناك عامل أو أكثر من بين هذه العوامل الخمسة التي ذكرتها أنفا مفقود في كل بلد عربي، لأدري كيف وصلنا إلى هذا المأزق الجحيمي، وكما أجد فائنا جميعا بحاجة إلى الترابط، بحاجة إلى الحب أكثر من أي وقت مضى، بحاجة إلى أن يفهم الجميع، أننا نحتاج أنفسنا أكثر من أي وقت مضى، لكن.. أين هي هذه الانفس الآن!!

بدايات الكتابة، كانت مع محاولتي لتقليد خطوط أبيي على الورق، بعد أن اكتشفت متعة الخيال في العاشرة، حاولت التمييز عنها للمرة الأولى في قصة لأحدى مجلات الأطفال، وفوجئت بنشرها، ثم حصلت على جائزة للقصة

في مدرسة السعيدية  
الثانوية عام ١٩٧٢،  
وجائزة أخرى في  
الجامعة عام ١٩٧٨،

## اعتقد أنني أحمل بذورا مختلفة لرواية سأقضيها في حقلها قريبا

لكنني توقفت، وأدركت أن  
الحياة يجب أن تماش أولاً  
حتى يمكنك أن تكتب عنها  
ألا يمكنك في عالمنا العربي  
المبتلى أن تكتب دون أن

تقترب من الناس، دون أن تزيل الحدود الفاصلة بينك وبينهم.

كتبت عامودا سرديا في جريدة الوطن الكويتية في الثمانينيات حينما اخترت أن أترك مقعدي بالجامعة وأن أبحث في أرجاء العالم عن سر هزيمتنا، هزيمة المجموع، فنحن على مستوى الفرد في العالم العربي يمكننا أن نفعل كل شيء، وعلى مستوى النظم، لا نفعل شيئا بل نترد إلى الوراء، أين تكمن العلة إذن، أن نكون بمجموعنا من القادرين على الفعل، الآن لا أملك من ذلك سوى الرواية والقصة القصيرة.

كتبت رواية قصيرة بعنوان المواسم ونشرتها بالقاهرة عام ١٩٩٥ وكتب قد انتهت من مرحلة الماجستير، كانت الرواية تأكل أصابعي في ذلك الحين وتلهشها وأنا أحاول السيطرة على رسالة للدكتوراه فكتبتها قبلها، كانت عن الأحلام التي يصعب علينا تحقيقها، عن هزائم فترة الشباب، عن الحب المستحيل، عن أوضاعنا الاجتماعية المملوءة، عن المرأة وجوهها المتعددة، عن الحنان وشرب الدماء، عن المصافير والديناصورات، عن الآمال المستحيلة، عن دماننا المستباحة التي تتركها كخيط رفيع على الأرض حتى تعرف شرق الاغتيالات أين مكاننا، وأن يعرف القدر أننا موجودون، كانت عن تشوهاتنا وجذورها، كانت رواية قصيرة شجية، أردت من خلالها أن أقول كل شيء، ويسرع مما توقعت نفدت الرواية من الأسواق، كما هي حال روايتي التي سبقتها في النشر «التساهيل في نزع الهائل» التي كتبتها عقب عودتي من الكويت عام ١٩٩٢، وقامت بنشرها الهيئة المصرية العامة للكتاب بعد إثني عشر عاما من كتابتها، حيث فوجئت أثناء بحثي عن نسخة منها بأن نسخها نفدت من الأسواق بعد ستة شهور فقط، وحين دخلت إحدى مكتبات الهيئة للحصول على نسخة منها، فاجاني البائع بأنه قرأها ثلاث مرات، ويأنه يحتفظ بالتمسك الثلاث المقررة في بيته ووعديني بإحضار إحداها من منزله في الغد، ويأنه يتمنى على أن لا اتوقف عن الكتابة،

الرواية عمل فردي يمكنك أن تهرب  
به إلى أي مكان في العالم لنشره



ذكرتني بأحد أساتذتي الذين حصلوا على جائزة الملك فيصل منذ عدة سنوات حين سألتني عن أحلامي في نهاية السبعينيات، فقلت له ليست لدي أحلام!، الحقيقة أنها كانت أحلام عربية رديئة، كنت أرى أن كل الأحلام انهارت فوق رؤوسنا.

• إلى أي مدى كان إسهامكم إيجابيا في بناء صرح الرواية العربية من خلال تجربتكم الخاصة المتوازنة مع تجارب مجابليكم من الروائيين المصريين؟



ويسألني عن صليي القادم، كانت أسئلته متلاحقة، كان احتفاء غريبا في مكتبة متج بالآخرين، لا أدري لماذا سرت في شوارع وسط البلد متجها نحو ميدان التحرير واكتشفت أنني أبكي، فقد كان ذلك أعظم وسام حصلت عليه في كتابة القصة، ذهبت إليه في اليوم التالي وحصلت على النسخة منه وكانت عليها بعض التعليقات اللطيفة، حينها شعرت، بأنني أسير في الطريق الصحيح، كنت أحتاج إلى من يرشدني، يقول لي بأنك تكتب ما يمس قلوبنا، بأن كتابتك تستحق القراءة، أدركت حينها بأن قدرتي هو الرواية وأنتي عشت الكثير لأكتب عنه إذا قدر لي الله الاستمرار.

جيل الستينيات في العالم العربي كله دون أن يشعر استأثر بكل الكتابات، هو من علمنا كل شيء، أنا أنتمي لجيل السبعينيات أو الثمانينيات، وإن شئت الحقيقة أحيانا أشعر بأنني غير منتم لأحد، فقد كتبت متأخرا جدا، ونشرت متأخرا جدا، وعشت حياتي متأخرا جدا، أشعر أحيانا بأنني الهث من ركضتي لألحق بأخر الصف، لا أعلم السبب، لقد فعلت عكس كل أحلامي، وحملت بعكس ما أفعل، وأحيانا ما أفعل الحلم وعكسه في ذات الوقت، عموما لم يقدر لجيلنا والأجيال التي أتت بعدنا أن يكون لنا جميعا أحلام، لم تكن هناك حركات ثورية، وكان النمط قد احتل العقول والجيوب، وكانت جميع الأفكار تتسحب، أسألتنا جميعهم الآن بعد أن تركوا المعتقلات والسجون في مصر والعراق وسوريا والمغرب، كتبوا كل أشكال القصة والرواية وجددوا في الكلمة الشعرية، للحظة توهمت أنهم لم يتروكوا شيئا لنا، أنا ومن في جيلي، كانت لهم أحلام مختلفة وأفكار مختلفة، كنا خاوين بشكل أكثر صراحة، لا يعيننا ما يحدث لأننا تركنا كل الساحات، ولم يكن هناك مكان لنا، نحن لم ندخل المعتقلات، أو دخلناها على استحياء، ليس لأسباب ثورية، وإنما اختلافا مع النظم، لكننا رأينا الهزيمة تسبح في كل فضاءاتنا الداخلية

**نحن نواجه عالم الفوضى في كل شيء، فهل سنستطيع الحفاظ على الهوية؟**

في تلك المرحلة، الحقيقة أن روايات الهزيمة تعد على أصابع اليد الواحدة،

والخارجية، رأينا انسحابنا، وكانت الحياة أيضا قاسية ورديئة،

أروني المصري الكبير زيل عبد الهادي





## لم نغص كروائيين في قلب الهزيمة نتعلم منها، أما الشعر فكان حارقاً، حارقاً للغاية

زمن القيود الحديدية قد انتهى، وأنها يمكن أن تكون عازية أمام العالم، يمكنك أن تتطلع الصحف المصرية ستراها تجمع بكل شيء،

وليس هناك حدوداً حمراء أو سوداء للكتابة، لقد أدركت أن الكلمة ستصل بكل الطرق، وقد أتاح الإنترنت الفرصة للكثيرين من إنشاء منتديات (البلوجرز) خاصة بهم يمكنهم أن يقولوا فيها ما يشاؤون، صحيح أن هناك حدوداً للغوص في الدين أو ازدراء الدولة، لكن مباح الكتابة عن كل شيء.

• **الرواية المصرية عبر أزمئة التضخ كانت إحدى العلامات البارزة في جبين الأدب العربي...** إلى أي مدى تلمس تأثير هذا التضخ في تجربتك الروائية؟

- **الرواية هي الخيال المطلق، ليست هناك حدود لغوية أو موضوعية أو جغرافية لها، أتأمل الكتابة في كل الموضوعات الملقة، أن تناقش كل شيء بدهور، أن تتركنا وزارات الثقافة والمؤسسات الدينية، نحن يطعننا ملتزمون بشكل أو بآخر، إذا نظرت للرواية المصرية الآن ستجد أنها طرقت الكثير من القضايا التي كانت تعد محرمة، متقدمة عن الكثير من الفنون الأخرى كالسينما مثلاً، لأننا سنكتب وننشر في أي مكان في العالم، أما السينما فمن الصعب اجتياحها، لأن هناك حدوداً لها مهما فعلنا بالصورة أو الحوار فرقابة الدولة موجودة بشكل صارم، أما الرواية فهي عمل فردي يمكنك أن تهرب به إلى أي مكان في العالم لنشره، وإذا قامت أي دولة عربية بمصادرة رواية أو عمل أدبي فمعنى ذلك أن كل الناس ستقرأ لأنهم يريدون معرفة السبب، يصبح الفضول طغايا، أذكر أنني حصلت من معارض الكتب العربية على كل الروايات المنوعة، فإن هو الرقيب؟، السينما سهل الرقابة عليها، إنك تتكلم في مائة فيلم أو أقل في العام، أما الرواية فكل يوم هناك عشر روايات تقع في نصف مليون نسخة، لا يمكنك مراقبة النسخ مهما كانت سلطتك الرقابية، يجب أن تفهم المؤسسات الرسمية ذلك، من ناحية أخرى لابد من تشكيل حلقا**

دراسية عامة للروائيين للتعرف على طبيعة الكتابة الآن في العالم، يجب ترجمة كل أو أغلب الأعمال الروائية

**هناك رغبة في الخروج عن أسر  
الآباء الشرعيين للرواية العربية،  
لاستكمال الطريق بأماكن جديدة**

هناك الكثير منا عاش تلك الفترة، لكن كم عدد من كتب عنها، أو كتب من رؤية أحادية الجانب، أغلبها كانت

كتابات سريعة، مباشرة، أو هامشية، لم نغص كروائيين في قلب الهزيمة نتعلم منها، أما الشعر فكان حارقاً، حارقاً للغاية.

• **التجريب كان واضحاً في معظم الأعمال الروائية العربية، فهل ان هذا النوع من الأعمال الأدبية (الروائية) هو جديد على واقعنا العربي، بماذا تعملون كثرة التجريب والتجديد والتجريب في أعمال روائيين مصريين كان لهم حضورهم الواضح في المشهد الأدبي العام عربياً؟**

- إن الأجيال الجديدة من الروائيين المصريين غارقة في التجريب والتجديد في الرواية، انتظر منهم الكثير خلال الأسابيع القادمة، ولن أقول لك الشهور أو السنوات، إنهم يقدمون وجبات سريعة حارقة، أشعر أحياناً بأن هناك فجوة كبيرة حدثت بعد الستينات، وبدأت تظهر على السطح سمكات صغيرة من جيل الألفية الجديدة، مثل محمد العليدي وياسر عبد الحافظ وحسن عبد الوجود وميثم الورداني ومصطفى ذكري، وجميعهم أو أغلبهم حصلوا على جوائز من أعمالهم، ستجد بها أفكاراً مدهشة، وتجرباً إلى أبعد الحدود، لكنهم يتحركون بحكمة، وهناك من الفتيات نهي محمود وبسمة عبد العزيز وغيرهما الكثيرات، إنهم يهربون عن ذواتهم، عن جيلهم بكل طموحاته وأحباطاته، عن حالاتهم الخاصة، غير معنيين بقواعد اللغة، معنيين بحالاتهم الشعورية، يدركون أنهم يوماً ما سيكونون هناك، في الصدارة.

• **ماهي آفاق توجهاتكم أو طموحاتكم لبناء الرواية المصرية بعد مرحلة نجيب محفوظ ومجاليه في القرن العشرين؟**

- لا أعتقد أن هناك حدوداً وآفاقاً يمكن أن تكبل الرواية المصرية الجديدة، بعد نجيب محفوظ، أصبح السقف مفتوحاً للكتابة، كما أعتقد بأن الدولة مضطرة إلى

السكوت عن ذلك، لقد انطلقت حرية الكلمة إلى أبعد الحدود، بعد أن أدركت الدولة أن

للعربية والعكس، ويجب أن تحفظ المؤسسات الرسمية خلف ذلك، يجب أن يكون هناك مشروعاً عربياً رسمياً لاحتضان البدعين من الروائيين والشعراء والمُسرّحين، كفنانا تركهم لأقدار قاسية تنكّل بهم كل لحظة.

● **تفسير مسار الرواية المصرية بشكل خاص والعربية في عموم البلدان العربية شرقيها وغربيها بشكل عام في أسلوبها التاريخي السردى وصولاً إلى صورتها الحالية من خلال الإضافات النوعية في مفردة اللغة وتوجهات الخطاب، انطلاقاً من الأسئلة الجديدة التي يثيرها هذا الخطاب في توجهاته الحدائثية، وكذلك من خلال التحولات المؤثرة في مفردة اللغة الروائية التي باتت أقرب إلى لغة الشعر ويلغزها مستويات أعمق مما كانت عليه - - الرواية في بدايات نشأتها الأولى.. إلى أي مدى يمكن اعتماد هذا الرأي في ظل مرحلة القرن الحادي والعشرين ؟**

- الرواية العربية أصبحت ممياً بمفردات شعرية مسرحية، كان الروائيين أصبحوا مهمومين بتجديد الخطاب الشعري، الرواية تستوعب الآن كل الأشكال الأدبية الأخرى كالشعر والمهرجة والأسطورة، فهي شكل متكامل ممتد ليس له حدود شكلية يمكنك أن تفرسها عليه، الأسطورة هي أم الرواية، بعض الروائيين يكتبون شعراً في رواياتهم يقترب في جودته مما يتقوه به الشعراء، الكثير منا يفعل ذلك، لسنا شعراء لكننا أخوتهم يمكننا أن نتحدث أحياناً ببعض لسانهم، لكننا لا يمكن أن نفعل ذلك دائماً،

## بعد مرحلة نجيب محفوظ أصبح السقف مفتوحاً للكتابة، لم يعد هناك حدود حمراء أو سوداء للكتابة

والمعكس صحيح يمكنك الآن قسامة العديد من الروايات لبعض الشعراء، إنه بكل تأكيد زمن الرواية وسيظل، لأنها قالب موسوعي، فضفاض، يمكنه استيعاب الكثير، يمكنك أن تعد قواميس من الروايات ومن القصائد، إنه مجد «ابن سيده» وسيظل.

يمكنني الادعاء أن مصطلح السرد له دلالة تاريخية مأخوذة من الهند فهناك كلمة سانجاي الهندية ولها تاريخ طويل ليس هذا مكانه، لكنها تعني هناك السرد أو قائمة بالأشياء، الرواية هي قائمة بالأشياء، وعلوم هذه الأشياء وكنها وفضوحها وذكرها، تاريخها كله، كل الروايات الجميلة خاصة التي حصل أصحابها على جوائز عالمية كانت تمثلت بالأشياء وسعرها، حتى في الشعر، كل شعرائنا الموهوبين، كتبوا عن الأشياء بدءاً من أدونيس، ويذر شاكر السياب، ويمنسية السياب من منا لم يعلم بكتابة المطر؟ حتى هذه اللحظة، إنها رواية في قصيدة دموية زائفة، يجب أن تعلق في كل مطارات العالم العربي، شاهداً على ما حدث وما يحدث وما سيحدث.

● ما الذي يميز أعمال الجيل الواحد المجالير لـ **الروائي الكبير نجيب محفوظ في منطلقات الواقع المصري الذي تشابهت صورته في معظم الأعمال الروائية والقصصية لمعظم روائيي وقصاصي القرن العشرين ؟**

- الرواية المصرية مثل المصرية موجودة في كل مكان في العالم العربي، هل يمكنك احتمال الحياة من دون أم كلثوم أو عبد الوهاب، والعالم العربي موجود في

**الواقع أصبح سحرياً، ولكي تتنجح عليك أن تكون أكثر سحرية من الواقع، إنها المعادلة الصعبة أمام كل كاتب**





مصر أيضا لا يمكن احتمال الحياة من دون فيروز وكاظم الساهر، كما لا يمكن احتمالها دون أصالة، دون الكثير

من المبدعين، هل سمعت عمر خيرت، إنه تبير شجي، سماوي لا أدري من أي أرض يأتون بهذا الجمال المضيء، لا يمكنني الإدعاء حتى الآن بأنني تركت تأثيرا في الرواية فما زلت في بداية عهدي بها، صحيح أنه لدي روايات عدة في درج مكتبي كتبها في مراحل مختلفة لكن القراء هم الذين سيحكمون، والنقاد سيقولون كلمتهم في لحظة ما إن تأخر طويلا كهدي بالحياء، فلم أكتب عدة أعمال على مستوى واحد، لقد كتبت عن طموحات الشباب في «المواسم»، في الثمانينات، وتكلمت عن هجرة القصيرة للخليج في «التساهيل»، وتكلمت عن الشارع المصري بكل ما فيه من فوضى وألم في «مرح الغثراء»، وأخيرا عن ذكرى الهزيمة في عامها الأربعين في «ملائكة زمن الهزيمة»، وأعكف الآن على رواية عن الهجرة إلى خارج القارة، وتحت الطبع مجموعة قصصية بعنوان «عارنا الذي يتسكع»، وفي درج مكتبي «المسقوط من العين»، رواية عن الحب والمرأة في الألفية الجديدة، وكذلك رواية أخرى لم أختار لها عنوانا بعد عن دور الحروف في حياتنا، الكتابات النقدية قليلة أو نادرة، لكنني من خلال بعض الندوات بدأت أستشف أن هناك من قرأ لي أو عني، البعض يصنفي كتابات إنساني يكتب بلغة شاعرية، لا أعرف، ولا يمكنني الإدعاء بأن هذا صحيح أو حقيقي، لأنني لم أعرف بعد، حين قرأت كل روايات نويل تقريبا، وجدت أن هناك الكثير من الروائيين المصريين يستحقون نويل وهذا زمن طويل، فما بالك بالكتاب العرب أنفسهم في العالم العربي نفمة، الكتابة مباشرة تنجح لقلب الناس هذا هو ما أبسط عنه، يقهني أحيانا كلمة تشجيع أو نقد بأي شكل، لا تتصور سعادة أي كاتب إذا قال له أحد ما في الطريق «استمر في الكتابة»، إنها كلمات تبعث الروح في الرماد، فليكن، ولكن الرواية!

الرواية المصرية في زمن نجيب محفوظ ومعاصريه ومجايليه، كانت لها فتوحات كثيرة، لقد كتب محفوظ في كل أشكال الرواية التي ظهرت في العالم، نقد كان قارئا ممتازا، كما كان كاتبيا فوق العادة، لذلك استحق ما حصل

## انه الآن بكل تأكيد زمن الرواية، وسيظل، لأن الرواية قالب موسوعي فضفاض يمكنه استيعاب كل شيء

عليه، النقاد لم يتروكوا له عملا لم يتناولوه بالنقد لأنه كان بناء راقما، ومهندسا لا يشق له غبار إلا أن اعتدني يمكن أن أضيف لصفاته

شيئا فهو يستحق كل ذلك وأكثر كتب رواية الأصوات التي حاكم فيها الثورة، «ميرامار»، وكتب ثلثة فوق النيل التي حاكم فيها الجميع، وتبأ بالهزيمة، وكتب عن ما قبل الثورة، لا أريد قراءة كتب التاريخ المزيفة، بعد أن قرأت له، وكتب الرواية لنفسية، في «السراب»، وكتب واحدة من أزوع أعماله «خمارة القط الأسود» كانت عملا غير اعتيادي، عملا ممتلئا بالفلسفة والحكمة، سلس الكتابة، لا تجد زوائد، أو منحنيات أو وديان وهضاب إنها وتيرة واحدة يحافظ عليها، ظهر منه أو بعده بقليل كل كتاب الستينات، إبراهيم أصلان بشاعريته البسيطة، وصنع الله إبراهيم في نجمة أغسطس وهي رواية عن بناء السد العالي، واللجنة، وهي محاكمة أيضا للعصر الديكتاتوري، وذات وشرف ومؤخرا أمريكائي والنقص إنه يطرق الغرب، كاتب وثائقي له خط واضح في أعماله، ملتزم سياسيا، لكنه يخرج ببعض أعماله أحيانا عن هذا الخط ليضيف بعدا إنسانيا لنا، إبراهيم عبد المجيد له أعمالا عملاقة بدءا من السماعات وصياد البمام والبلدة الأخرى وانتهاء بلا أحد ينم في الاسكندرية، إنه ملتزم بالاسكندرية، وفي رأيي أنه أبرع من كتب عنها، كما أن خياله الروائي ليس له حدود، وتميز الغيطاني بمنامه الصوفي والثرائي، والقعيد بإغراقه في الذات المصرية، وبهاء طاهر بإضاءاته، إنهم كثيرون ولكل منهم منطقتة الخاصة وأسلوبه ولفته، غير مجتمعين على اتجاه محدد، تجمع بينهم الكتابة والمقتل واليسار، هل هناك شيء آخر نسيت، نعم أنهم جميعا موجودون في جميع حقول الثقافة في مصر والعالم العربي، أنهم جميعا نياشين على صدر هذا الوطن.

● هل تمتصون ان الثقافة المصرية وعموم المنطقة العربية قد التفتت لها مسار الاستقلال عن ثقافة الآخر، وإلى أي مدى اختلفت عن الثقافات الاخرى في انحاء المعمورة، وهل يمكنها ان تستمر في ظل نمو التغيرات المستقبلية ؟

– ثقافة الآخر، الحقيقة أن الثقافة العربية في عمومها مظلمة على ثقافة

## النقد يؤسس لأعمال الابداعية ويوجهها، وربما كان له الدوران معا ان يقود ويوجه

التساؤل عن ماهية المشروعات الثقافية العربية، لقد كانت ثقافتنا التاريخية هي ماوانا، يجب أن نفهم وأن نعي، أفرادا وجماعات أن هناك الكثير ممن يريدوننا دون ماوى، عرابة في الصحراء ليس لهم جذور!!.

• هناك من يقول أن الثقافة العربية قد تراجعت في عموم الوطن العربي.. إلى أي حد يصح هذا الرأي؟

- الثقافة العربية أصبحت لغزا في ظل أفكار مبهمة، وغيابات للمؤسسات الفاعلة ثقافيا، ومشاريعها الهزيلة التي لا تسمن من جوع، أصبح الأدباء والكتاب والمثقفين عزل عن كل شيء، يركضون خلف أوهامهم الخاصة، الأنا، لم يعد للتجمعات من وجود، شرادم وشلبية تجتاح العالم العربي، الكل يتصرف بفرديته المطلقة، ويتحدث كأنه الأمر النهائي، مركز الكون، كأنه الحكم الوحيد، الستينات كانت مشروعا رائعا، وجدنا أنفسنا فجأة أمامه، استمر سنوات ثم انهار فوق رؤوسنا جميعا، وسحب كل قيم الإيمان بالوجود، هل لأننا لم نكن مستمعين له؟، ألم نكن نؤمن به بما يكفي؟، أم أن مصالح البعض كانت ضد البعض؟، عموما رغم كل ما قلته، فحسن شبيهون تماما الآن بما حدث في فرنسا عقب الثورة الفرنسية، لقد استغرقت وقتا طويلا حتى استميت الأمر للديمقراطية والتعصير، لكننا لا نريد الوصول لتلك النقطة التي وصلت إليها فرنسا الآن، لأننا مجتمع ما زال مزدوجا، مقسوم على نفسه، يفعل الحرام في الظلام، متى يمكننا التخلص من ذلك؟، حين يمكننا التخلص من ذلك، ساعته ستعصر الثقافة، علينا أن نفكر كائنا، في حرية التعبير، حين كان ينادي المنادي في مجلس الشيوخ الأثيني، من يريد أن يتكلم... أقصى طموحات حرية التعبير، دون أن يضاف على روحه، نحن مختبئون ومقصومون، وخائفون،

أعرف العديد من الأدباء الذين يراجمون أفكارهم الدينية في كتبهم، خوفا من الجماعات الإسلامية



الأخر، ربما يكون لنا تلك الخصوصية التاريخية والدينية، لا تسمى أننا في عموم الشرق العربي متفقون بأن تاريخنا مثلا - الفرعوني - كانت له تلك النزعة نحو وجود عالم آخر، سيحل يوما ما، أو عقيدة البعث بعد الخلود، الديانات التي ظهرت في الشرق أيضا. لديها هذه الوضعية، أي أنه تسيطر على تفكيرنا دائما هاتين الحالتين، هذين العالمين، الدنيا والآخرة، الجنة والنار، إذن نحن مرتبطون بهذه الجنود ولا يمكن الفكك منها، فهل يمكن أن نقدم للعالم فكريا وأدبيا يتناسب مع ذلك، كما

فعل بورخيس في الأرجنتين مثلا، حين نادى بثقافة محددة للأرجنتين في مواجهة العالم، ثقافة اصطفتها من حافة الأماكن في الأرجنتين، من مربي الخيول والصماليك ولاعبي السكاكين، وكما فعل نجيب محفوظ في الحرافيش فتناول حياة الفتوات ومماركهم، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى يفرض الواقع العالمي الآن ثقافة واحدة بفعل التقارب الاتصالي والمعلوماتي، فما الذي يمكن أن يحدث، أعتقد أن اختلاط الثقافات سيولد أفكارا عديدة مختلفة عن ذي قبل، ستكون هناك حرية أكبر في الكتابة وفي التعبير وفي الموضوعات والقضايا المطروحة، لا يمكنك أن تعزل نفسك عما يحدث في العالم، يمكنك التطلع على الأدب القادم من الجزيرة المتصرفة والمحافظة، إنه يكسر كل التابوهات والأفكار القديمة ويهشمها، خاصة الأدب النسوي، فأى استقلالية لثقافتنا يمكن أن نسميها بعد ذلك، نحن نواجه عالم الفوضى في كل شيء، فهل نستطيع الحفاظ على الهوية، وما هي هذه الهوية الآن، في هذه اللحظة التي انشق فيها العالم العربي إلى ألف قطعة، وما هي علاقة ذلك بوحدة الدين واللغة والتاريخ التي تصعدت عنها؟ أسئلة كثيرة لا يمكن حلها في إجابة محددة، لكن هناك ملامح للإجابة، لكل

دولة خصوصيتها، ولكل أمة خصوصيتها، عليها أن تحافظ عليها في ظل مفهوم أكبر للثقافة العربية، مما يدعوني إلى

**هناك أزمة حقيقية في النقد، ربما بسبب المقابل المادي الذي لا يمكن أن يتقاضاه الناقد**

المنتشرة، كأننا وصمنا  
انفسنا، وفي ذات  
الوقت شاهدت بابلو  
كويلهو في القاهرة،  
وقد حضر محاضراته  
المثبات، كان غريبا أن  
يحضر كل هؤلاء، كان

مشهدا ثقافيا غريبا في وقت ظننا فيه، أن الثقافة تراجعت،  
بعض الأعمال يطبع منها بالخمسين ألفا، ليس هذا دليلا  
احصائي على أن الثقافة لم تتراجع، لكنها خالقة، تتحرك  
بعذر في ظل قائمة المنوعات الحكومية والدينية.

● هل يلعب النقد دوره الفاعل والحقيقي في تقويم  
الأعمال الأدبية وغريبة توجهاتها، الى أي حد أصاب  
النقاد، وأين اخفقوا في توجيهاتهم وتنظيراتهم  
المصرية ؟

- النقد يهت خلف الرواية، والنقاد أصبحوا قلة بالنسبة  
لمعد الكتاب، ليس هناك توازن إحصائي بين المجموعتين من  
المبدعين، أو أن البعض يرى النقد على أنه فعل من الدرجة  
الثانية، فلماذا يقومون بالنقد، في ظل عشرات الأعمال  
الأدبية التي تصدر كل يوم، وفي نفس الوقت الجميع يريد  
أن يكون له الفعل الأول، بمعنى أن هناك رؤية خاطئة في  
أن النقد تابع للعمل وليس العمل هو التابع للنقد، من هنا  
أصبح النقد فعلا غير مرغوب، على الرغم من أن النقد  
يؤسس للأعمال الإبداعية ويوجهها، وربما كان له الدورين  
معا، أن يفقد وأن يوجه، أترحم على الفنيي هلال وعلى  
النساج، وعلى علي الراعي، وعلى غالي شكرى، وغالب  
هلسا، وفاروق خورشيد - أطال الله عمره- لقد كانوا ظليمة  
النقاد العظام، على تلامهذهم أن يهدوا جميعا النظر في  
الأمس أقرا نقدا في بعض المجلات الأدبية الشهيرة، وجبة  
سريعة ليس لها ملامح محددة، مثل ساندوتش الكبدية الذي  
يقدم على عريات الكبدية المتناثرة في الشوارع المصرية في  
المساء، كله فلفل حار، لا يمكنك أن تميز ملامح الطعام  
فيه، تاكل وتلتذذ دون أن تعرف ماذا تاكل، وتسال نفسك  
في النهاية.. ماذا

أكلت؟ هناك أزمة  
حقيقية في النقد،  
ربما بسبب المقابل  
المادي الذي يمكن أن  
يتقاضاه الناقد، فليس  
هناك التفات حقيقي

## أنا مجتمع ما زال مزدوجا، يفعل الصرام في الظلام، حين يمكننا التخلص من ذلك، ساعتها ستتصر الثقافة العربية

لهذا المبدع الذي يعيش في  
بطون هذه الأعمال يحاول أن  
يستنخرج منها الفث والسمين،  
وربما بسبب قلة أعداد  
الطلاب الذين يتوجهون  
لأقسام النقد في المؤسسات  
الأكاديمية العربية، لم ينظر

أحد أبدا إلى تلك المسألة، علي أن أدعو لؤتمر يخص  
لهم، يناقش مشاكلهم بكل صراحة، وعلي أن أدين كل  
الممارسات غير الثقافية وغير الحضارية التي تتم مع  
بعض النقاد، هناك نقاد محترمون وهم ليسوا قلة،  
لكن هناك بعض الخشبة من النقد الصريح، لكل هذا  
بصرامة أرى أن النقد الأدبي يواجه الكارثة في العالم  
العربي.

● ما مدى التغيرات التي ترون أنها قد تحدثت  
في عالم الرواية العربية في ضوء المستجدات  
التي أحدثتها العولمة؟

- العولمة، هذا اللفظ البغيض الذي تشعر بأنه نضد  
عن جسدك كل ملابسك، وقال لك أن العالم كله يعيش  
دون ملابس، وحين صدقت ذلك، اكتشفت أنك العاري  
الوحيد، ولكن بعد فوات الأوان، العولمة على الرغم من  
بغضى لها أيضا، إلا أنها فتحت كل الأبواب أمامك،  
لتطلع على كل الأفكار التي يتناوبها الجميع، وعليك  
أن تلاحقهم، لأنهم يكتبون عنك أفضل منك أحيانا،  
فما لذي سيبقي لك لكتبتك، وجودك أصبح مربكاً،  
مهشماً، بما تستطيع أن تقدمه عن نفسك ولا سيقدمه  
الآخرون، فهل تفكر في أن تكتب عن الآخرين؟

● الرواية العربية، هل ستحمل صيغة الامتداد  
في الحياة المعاصرة بعد أن شذبتنا (الحداثيون)  
من وقع التنمية والسردية (الحكايات) لتكون  
كما يعتقدون أكثر ملازمة للأجواء التي يعيشها  
جيل الألفية الثالثة وأكثر مطابقة لواقع المنهج  
الجديد في مسار اللاهوية ؟

- الحداثيون، أنا من  
مدرسة تؤمن بالتمعة في  
الكتابة والتمعة في القراءة،  
وأن تعبر عن المجموع، أبحث  
عن لذة النص وعن الناس،  
هناك كثير من الأعمال

الستينييات كان مشروعا رائعا،  
وجدنا انفسنا فجأة امامه، استمر  
لستوات ثم انهار فوق رؤوسنا جميعا  
وسحب كل قيم الايمان بالوجود

الشرط الملائقي ينسأه الكثيرون حين يتكثرون موادهم الحدائوية، ما زالت نوبل تقدم حتى الآن لروايات وأعمال إبداعية ذات طابع كلاسيكي، لكنه يقدم حداثة هائلة، ليست نقلة خرافية تفقد فيها معنى الوجود، أعلم أن هناك عبثاً على مستويات مختلفة في العالم، هل تعالج العبث بعثلاً، إذا استمرت هذه اللعبة فسوف تصل تلك النقطة المستحيلة، نقطة اللاعودة.

• **يقال: ان المستقبل للرواية العربية في العالم العربي، ما هو نصيب هذا**



الحدائوية التي أفقد فيها هذه اللذة، ولا أرى فيها الناس، فلم أعد أستمع بالشعر ولا بالرواية ولا بالمسرحية ولا بالموسيقى ولا بالغناء ولا باللوحات القادمة من هؤلاء إلا فيما ندر، الجميع يدعي الحدائوية، أشك في كل هؤلاء، إغراق في الذاتية إلى الحد الذي يتوقف فيه العالم، هناك مساحة للتجديد، والتحديث، هل تتذكر لوحة للإيطالي تتورتو (الجلجلة) الذي وضع خرقه صفراء في السماء التركوازية، أو المرأة العارية بين الرجال الجالسين في لوحة (إفطار على العشب، هذه هي الحدائوية، أن تضع الصورة والفرق

**النراي من الحقيقة؟**

- الرواية الجديدة في العالم العربي أنتظر لها الكثير، ستقرب أكثر من الواقعية بفهم الحدائوية، بمعنى الإغراق في العامة أحياناً، أو تناول قضايا مختلفة لا تتعلق بالسياسة أو التطورات الاجتماعية، روايات الأفكار والمتاهات، بمعنى ظهور قضايا جديدة ذات أبعاد عالية لم تكن مطروحة من قبل، الرواية الجديدة ستحمل روح الديمقراطية وثقافة التسامح وقبول الآخر، الرواية الجديدة ستخرج من جو الهزائم، سترتد العوالم السحرية، لقد قدم العرب للعالم ألف ليلة وليلة، واثم الغرب فيها العرب بأنهم يحترفون الكذب لذلك هم يارعون في الرواية، حسناً سأصدقكم ولكن قولوا لي لقد كنا كذابين لكن ألم نملككم كتابة الرواية!! الرواية الجديدة العربية أمالي لها كثيرة فهل تتحقق).

• **نجيب محفوظ أرسى دعائم محددة لشخصية الاب المصري بشخصية (احمد عبدالجواد - سي السيد) في ثلاثيته الشهيرة، فهل نجح محفوظ برسم شخصية الرجل المصري في تكويناته**

السيكولوجية المزدوجة فيما بين الفعل والقول.. واعني تحديدا الانقسام العام في الواقع العربي الراهن ؟

فيها، أم تقدم صملاً كله غرائبي لا تفقه منه شيئاً، أعتقد أنه هناك مشكلة نواجهها، الحدائوية أن تقوم بتقديم شكل مغاير لعمل، أو تقدم شيئاً جديداً فيه، أو في معظمه، دون أن يفقد العمل هويته وروحه، كل زمن كان له حدائته، لكننا وصلنا الآن إلى ما بعد الحدائوية في يقيني، ربما أكون رجلاً قديم الطراز، لكن العالم يفكك على يد هؤلاء، كثرتهم، مستفقد العالم معناه ومفهومه، عموماً أنا لست ضد ذلك ولكني ضد الطغيان في الفن على وجه التحديد، الطغيان الذاتي الذي يفقد الفن جوهره، حتى لو كان الفن تعبيراً عن الذاتية، لكن تفكيك العالم إلى هذا الحد يعني الإغراق في الفردية إلى الحد الذي يكون كل شخص في العالم مدرسة وحده، يوماً ما يمكن أن يحدث ذلك، لا أدري ماذا يمكن أن يحدث وقتها، شتات ليس أكثر من شتات، أشك أحياناً في قيمة الكثير من الأعمال الفنية التي تدعي الحدائوية، أجدنا لا يفهم الآخر، التاريخ هو مرجعنا الوحيد، هل حدث ذلك في التاريخ الحضاري من قبل، هل حدث أن أصبح كل شيء مبني على الدرجة التي لا تفقه معها ما تقرأه أو تراه، أعلم بأن روح الفن في تقدره، ولم يقل أحد في فريدته، هذا هو رأيي بشكل عام، يمكنك أن تختلف أو تتفق معي،

لكني أرى أن الحدائوية تحتاج إلى نقلات هائلة مدرسة يمكن أن يستوعبها المجتمع، يمكن تدريسها في المدارس والجامعات لتحقيق تفرد الإنسان وذاتيته بالنظر إلى مجموع البشر، هذا

**الحدائوية ان تقوم بتقديم شكل مغاير لعمل دون ان يفقد هويته وروحته، كل زمن له حدائته، وزمننا الآن هو ما بعد الحدائوية**

نورا أبو الغضن، أستاذة في قسم الأدب العربي، جامعة القاهرة



أو بأخر، الواقع أصبح سحريا، ولكي تتجسج عليك أن تكون أكثر سحرية من سحرية الواقع، إنها المعادلة الصعبة أمام كل كاتب، أن تقص في أعماق أحلامك لتستخرج منها ما لم يستخرجه

أحد من قبل، عليك أن تقوم بتعدين أفكارك Ideas Mining، باستخراج أفكارك وعبارتك من مناجم الروح المستعينة.. حينها، حينها فقط يمكنك أن تدعي أنك تكتب الرواية، حينها فقط سأسعدك! عليك أن ترتدي أسما للشرعاء السائرين في وأحات الوجدان، أن تبحت عن الآخرين الذين يركضون في أعماق أعماقك!

• هل بات الروائي العربي بحاجة الى استجداء الأساطير في تكوينه لتيككية الرواية في ظل واقع، هو أغرب من كل ما تحدثت عنه أساطير الحضارات الأفلدة ؟

- الخيال أبو الرواية وأماها، إنه كالماء بالنسبة للحياة، استحضرت آلهة الإفرنج جميعهم في روايتي الأخيرة، لكنني كنت أصطدم دائما بأن الواقع أكثر خيالا من أي خيال سابق، لكنني لم أياس، وجدت واقعا أعالج به سحرية آلهة الإفرنج، وسحرا أعالج به واقعية الطفل الذي تدور حوله الرواية.

• من هو الرجل في رواياتك، وكيف ينظر الى المرأة، ومن أي الزوايا تحديدا ؟

- الحقيقة أن موقعي من المرأة في رواياتي هو موقف يتراوح بين أقصى اليمين وأقصى اليسار، المرأة بالنسبة للرجل هي الجنة والجحيم، مرة تجدها سببا لكل نكباته، ومرة تجد أنها كل الحلول، إنها السحر الذي تلتخه خلفه لتقضي في النهاية على الباطل والريح، إنها سيكارة تشربها وتعلم أنها ستتسبب في مقتل لكن لا يمكنك التوقف، إنها نديك في لياليك، ومغلب الذنب الذي ينزف في قلبك دون سبب، إنها البراءة للعاشق الذي لا يرى شيئا آخر، والجريمة للقاتل الذي يقف فوق جثتها، المرأة لا يمكن للرجل الحياة من دونها، ولا يمكنها الموت دونها، لا يمكن للرجل أن يعيش سوى امرأة، أما المرأة فيمكنها عشق أي شيء بما فيهم الرجل، لكن هي الوحيدة في النهاية التي قبلت شرارتي في هذا العالم الغرائبي، لذلك هي في رواياتي كل شيء.

\* رواي واليد عراقي

## المرأة بالنسبة للرجل هي الجنة والجحيم معا، إنها السحر الذي يلهث خلفه الرجل ليقبض في النهاية على الباطل والريح

الثراث والتاريخ ولا يمكن التخلي عنهما فجأة، معنى ذلك أنني أقول لك أننا لن نتخلي عنهما، ويجب أن تصدق ذلك، ما زلنا نحتاج زنا أطول، ربما بعد عشرين عاما أو أقل، ولكن ليس قبل ذلك، نحن نتحدث عن تغير مفاهيم أجيال، عليك أن تأتي بأجيال جديدة تماما، تفهم وتعي أن الازدواجية غلظت عقليتها بالقهر، حين نتخلص من القهر، من الديكتاتورية، من سلطان الآخر، أرجو وقتها أن نجد وقتا لتتخلص من الفصام، أخشى أننا سنخفي من الوجود حينذاك.

وانت تكتب الرواية، هل يتأبك ذلك الإحساس الفريد برسم الشخصيات على شاكلة ما هو مألوف لديك في البيت والأسرة أو الدائرة والشارع، أم أنك ترسم شخصا لأبطال لا يمتون بصلة الى هذا الواقع، الى أي حد كان أبطلك من صنع الهال؟

حين أكتب الرواية لا يمكنني أن أحدد ما سأكتبه بالضبط، لدي ملاح بعض الشخصيات في ذهني مما أواجهه في الشارع أو العمل، أو في الأسفار، لكن تجريبي في الرواية الأخيرة كانت محيرة، هذه الرواية أخطأت لها منذ عشرين عاما، لم أستطع كتابتها إلا قبل ثلاثة شهور، وحين بدأت كتابتها نسيت كل الشخصيات التي كنت سأكتب عنها استندت إليهم النادر في منتصف الرواية حين وصلت لمرحلة عجزت فيها عن الكتابة، ذهني أقول لك سراجة، الفن أجمله في تلقائيتي، أنا لا أكتب أطروحة علمية وإنما أتحدث عن المشاعر والأحاسيس والأفكار، أحاول الحفاظ على وحدة العمل وعدم الوقوع في أخطاء الأعمال الأولى، في روايتي التي أعمل بها الآن ليس هناك شخصية واحدة لها أثر من الواقع ولم أعرفهم أو أقابلهم، لكني أعيش معهم أثناء الكتابة، أدهم يفرضون وجودهم وأتحكم أنا في مساحة هذا الوجود، أقرأ بعض التقارير الاجتماعية والأمنية والسياسية عنهم، صدرت في العالم كله، أختار الفئة التي سأكتب عنها بناية، ويجب أن أعني تماما ما سأكتب عنه، لكنني حين أكتب أتخلص من هذا الوعي إلى حين، تسيطر علي الحالة، لكن من المؤكد أنك لا يمكن أن تكتب من فراغ محض، هناك شيء ما في شخصياتك أو جغرافيتك له علاقة بالواقع بشكل







## «أوفيد» و«جوليا»

عندما بلغ الشاعر الروماني «أوفيد» سن الخمسين كان قد أصبح أصغر شاعر في العالم الروماني بعد فيرجيل (عاصره حيناً من الوقت) لكن القاضي الذي تركه سلك القانون ليتفرغ للشعر وفرض نفسه بقوة على روما لم يحسب ريماً، انه سيلقي ذلك العصور الأساوي؛ الذي اى احلك بقعة في الامبراطورية الرومانية والموت بعيداً عن الأهل والديار بعد حرق مؤلفاته ومنعها من التداول. تطرح الروايات التي تناقلته ووثقت سيرته، احتمالين لتلك العقوبة القاسية التي قررها؛ بحق الشاعر الامبراطور أوغسطس؛ الأولى ان الامبراطور كان يريد ملاحم في فن الحرب وتصعيد روما لا شعراً في الحب وتصعيد الجسد، أما الثاني؛ ولعله الأرجح؛ فيقول ان السبب عائد الى العلاقة الغرامية بين «أوفيد» و«جوليا» حفيدة الامبراطور وتشبيب الشاعر بهذه العلاقة في قصائده.

مخوفة الشاعر ترجع السبب الاخير.

فهو شاعر حب بكل معنى الكلمة.

يدل على ذلك اكمل اعماله الشعرية «فن الحب» بحسب ترجمة علي كتمان، او «فن الهوى» بحسب ترجمة ثروت عكاشة، الذي يقع فيه المرء على درجة عالية من الايروسية، الصراحة في وصف العلاقات الغرامية، تصعيد المتع الجسدية، والاحتفاء بالجمال الحسي.

كما ان عصر أوغسطس الروماني الذي التسم بالاهتمام بالفنون والنهل من المصادر الحضارية الاغريقية التي كانت تعتبر معياراً للنطق والتحضّر، جعل لفي أوفيد بسبب ابتعاده عن تصعيد القوة والحرب ضعيفاً جداً ان لم يكن غير واردة بالمرّة. هكذا يصبح أوفيد ضحية شعرة الذي لم تكن تخفى مراميه على معاصريه رغم لثغمة بالاساطير اليونانية التي بدت وكأنها مجرد القصة تارخية، او ما نسميه في ايامنا هذه اسقاطاً على احوال راءنة.

فالاساطير اليونانية عنده لم تكن أكثر من امثولة، او حتى، ذريعة لقول اشياء حاضرة، يحفل بها زمانه.

\*\*\*

«فن الهوى»، الذي امر الامبراطور أوغسطس بحرقه علناً (لحسن حظنا انه كانت هناك نسخ لم تصل اليها يد الامبراطور) يكاد يكون دليلاً (مانويل) ان لثغمة رباح الهوى، كيف يصل الى قلب الحبيبة، ثم كيف يحتفظ بها، وما هي الاساليب التي يتوجب على الحبيبة، بعد ان تصيب سهامها قلب رجلها، تعلمها للاحتفاظ، هي ايضا، بالحبيب لا من خلال رمي السهام والرمح، كما يفعل الرجل، بل بالتجمل وإبراز افضل خصائصها النفسية والجسدية.

الشاعر هنا استأذ لا في البلاغة والاوزان الموسيقية بل في فن الحب.

لكنه الحب الخفيف المرح الذي لا توضيحات كبيرة فيه.

الحب الذي يقدر عليه ابن البشر لا ابناء الالهة، ولا أبطال الاساطير.

انه لا يشبه حب «بولوني»، د «موليس» الذي تناقضته الحروب وامواج البحار عشرين سنة ليمود الى امراته المنتظرة الصابرة. ولا حب «أيفادني» لـ «كابانيوس» التي صاحته قبل ان ترمي بنفسها في المحرقة، خذني معك يا كابانيوس، كي يخطط رمادي بمرمكك!

هذه اكلاف كبيرة للحب في نظري أوفيد الذي يطرح نفسه معاصراً وابن زمانه الروماني الفهم بالمتع الحسية والخفة، لا ابن العصور الاغريقية وملاحمها.

لا يحتاج الحب اذن الى هذه التوضيحات التي لا قبل للمرء بها.

فهو تثير سخريه الشاعر.

الاحساس بما نسميه «الراهنية»، أي الانتماء الى تحفته وزمنه كان قويا جداً عند أوفيد.

فهو يقول؛ فليسعد هيري في اجترار ذكريات الماضي؛

اما انا فهيناً لي لأني، ابن هذا العصر الملائم لطبيعي ومزاجي.

\*\*\*

لكن أعمال أوفيد، حتى وهي تخوض في شمار الايروسية، لا تتخلّى من لكتها الصاخرة. فهو يرى الطبيعة متحازة؛ اساساً، الى المرأة، لا الى الرجل. ففي حين تقسو على مظهر الرجل فيتساقط شعره كما تتساقط الاوراق عندما تهز ريح الشمال الفصوص، تحتفظ المرأة بشعرها وتستطيع، ان ضعف او بهت لونه، ان تصبغه بالاصباغ الجرمانية، بل يمكن لها ان تضع شعراً مستعاراً بلا خجل!

عنه بالقصْد intention عادةً (١).

فالقراءة، لا تمدو أن تكون - وهذا لما سبق - إعادة إنتاج للمعنى القائم في البنى النصية، من وجهة نظر القارئ، لا من وجهة نظر المؤلف. ويضيف إمبرتو إيكو - الإيطالي - موضحاً، أن القراءة تشجاوز إعادة الخلق، والاستجابة، إلى التمتع بالقراءة (٢). هالقارئ في أثناء قراءته للرواية - على سبيل المثال - يقوم بإعادة بنائها في ذهنه، منقما في ذلك بمعرفته بقواعد اللغة التي كتب بها النص، وذائقته الأدبية التي اكتسبها خلال قراءاته السابقة لهذا النوع من الأدب، فضلاً عن التفاعل التام بين شفرة النص، وما فيه من نظام رمزي، ومجازي، وشفرة التي يُلَبّ عليه أن يفسر الرموز على وفق ما تترجمه هي من رموز الكاتب، وتشفيره، تفسيراً مناسباً لخبرته هو، وثقافته، وذوقه، فمن امتزاج، أو اندغام، الشفرتين تتكوّن لهذا النص، أو ذلك، بنية جديدة، عابرة، هي سلسلة لا نهائية من البنى الفرعية التي ينتجها القارئ، ويشتقونها، من البنية الرئيسة التي صاغها المؤلف (٣).

وهذه البنى الجديدة، التي قد يختلف بعضها عن بعض، اختلافاً كبيراً، أو هنا يسيراً، تختلف أيضاً عن البنية الرئيسة التي اشتقت منها عن طريق القراءة.

ويؤكد ماشيري Machery أحد أركان نظرية الإبداع الأدبي في فرنسا، شيئاً مهماً يتعلق بالفكرة السابقة حول اختلاف التلقّي من قارئ لآخر؛ فكل أثر مكتوب - في اعتقاده - الصال بقارئ معين، هو الذي يتوجه إليه

## قراءة الرواية وأسطورة المعنى

د. إبراهيم خليل

لئن صيغ أن الكتابة تشبه أخذ وجهي قطعة النقود، فإن القراءة تشبه الوجه الآخر لتلك القطعة. إذ لا يمكن لكاتب أن يبدأ كتابة شيء إلا وهي ذهنه قارئ يتوجه إليه بما يكتبه. كما لا يمكن

لقارئ أن يقرأ شيئاً مكتوباً إلا وهي نيته أن يتسلم من كاتب تلك المادة المقروءة رسالة message ما، فقد تكون هذه الرسالة معلومات، أو أخباراً، أو فكرة، أو وصفاً لشيء، أو نقداً لآخر. هالقراءة - بكل بساطة - اندماج، أو التقاء وعي القارئ بعوي آخر، خاص، هو وعي الكاتب المؤلف.

## Hemingway Le vieil homme et la mer



أما المعنى meaning، فهو الشيء الذي أراد الكاتب أن يبعث به إلى القارئ من طريق هذا التلاقي، ويكنى

شاكتر الناس يعتقدون أنَّ القراءة لا تتجاوز البحث عن المعنى المباشر، التلقائي، الذي يمكن للقارئ العادي ادعاء العثور عليه، والصحيح أن القراءة هي ضربٌ من الاستعداد لاستخلاص المعاني الممكنة، والمحتملة، التي يجد القارئ لها ما يسوغها حين يؤول النص، ويفسره، ويشرحه، فهو، مثلاً يؤكّد جونان كهلر Culler، الاعتراف بالمعنى الذي يجمع عليه المفسرون (٨) وليس المعنى الذي قصد إليه الكاتب ورعى.

للتخيل هذه الصورة المألوفة من التقاء وعي القارئ بعوي الكاتب، ثمة سائق سيارة فوجئ بوجود لافتة مثبتة على جانب الطريق المعبد التي يسلكها في ذهابه من حيٍّ لآخر للمرة الأولى، اللافتة كتبت عليها الكلمات الآتية «تعلم، طريق مدارس» من الواضح أن السائق لم يكن يعلم بأن في هذه الطريق مدرسة، وأن الأطفال الصغار يسلكونها متجهين إلى مدرستهم القريبة من الموقع. لكن الكاتب، أو الجهة التي قامت ب تثبيت تلك اللافتة، لا يكتثران بما إذا كان السائق يعرف هذه الحقيقة أم لا، وإنما الذي يهمهما، في المقام الأول، هو أن يثقيد بقواعد المرور في هذا الموضع بالذات، تجنباً لاحتمالات عدة، أكرها خطورة التعرض لحادث يذهب ضحيته بعض الصغار، لكن السائق يتلقى من هذه اللافتة المعلومة التي يستجيب لها استجابة يلائمها إجراءً سريعاً، وفوري، هو تخفيف السرعة، واتخاذ الحذر ما أمكن.

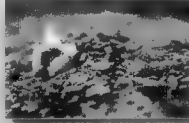
وهذا شيء يمكن تميمه على التوصل.

بين التخيل والواقع

والمعروف أنَّ أيَّ قارئ يقرأ كلاماً مكتوباً إنما يتلمس بقرائه له ضرباً من المعرفة على النحو الذي رأيناه

أحمد حرب

الخيال



رواية

التي، أو قراء عديدين، ومثلما تؤثر الظروف في عملية الكتابة، فيظهر بعض ذلك التأثير في الأسلوب، وفي اختيارات الكاتب، ورموزه، كذلك تتأثر القراءة بالظروف التي تحيط بالقارئ، ويتجلى ذلك الأثر في بناء فهمه للنصوص، واختياراته المُمكنة في تفسير الإشارات، والرموز التي يملئ بها النص. وإلى هذا الأثر يُمرى - بالطبع الاختلاف في فهم النص الواحد بين قارئ وآخر (٩).

والرواية تختلف في الواقع عن الأنواع الأدبية الأخرى، من مقالات، ورسائل، ونصوص حوارية، ونثرية، ومصنفات.

فهي، كأي عمل تخيلي، يتم الالتقاء عبرها بين وعي القارئ، وعي المؤلف، في صورة اندماج تام يجعل القارئ - في بعض الأحيان- منفصلاً عن وعيه الخاص، ملتصقاً بعوي المؤلف، متحرراً من مشوره العادي، بعد أن أصبح كل ما في الرواية يملأ عقله، مؤدياً إلى ضربٍ من الانسلاخ عن هويته الخاصة، مع إدراكه - أياً ما - أنَّ ما يملأ وعيه إنما هو ملك وعي آخر، هو وعي المؤلف (٥). فالتفاعل الذي ينشأ بين وعي القارئ الفردي، وموضوع النص، هو الذي يؤدي إلى انبثاق المعنى. ولتبدأ لذلك فإنه لا بد وأن يختلف من قارئ لآخر، على وفق اختلاف الوعي لدى القراء، وما بينهم من فروق فردية تجسم هذا الاختلاف، وتؤدي إلى تباين الاستجابة (٦).

فنحن - علي مستوى اللاوعي - ندمج - نفسياً - بالنص، وشفرائه، ونشعر بنواته الخيالية، وكأنها خيال اللاوعي الخاص بنا، أما على مستوى الوعي، فنستخلص معنى إدراكياً نتيجة قيامنا بتجريد كلمات النص، وحواده، وتصنيفها بصورة مطردة، ومستمرّة (٧). فحينما نقرأ في رواية من الروايات قول الكاتب على لسان البطل، مثلاً: «لم أدق في تلك الليلة

نحن - على مستوى اللاوعي - نندمج - نفسياً - بال نص، وشفرائه، ونشعر بنواته الخيالية، وكأنها خيال اللاوعي الخاص بنا

ما نقرأه حقيقي، وواقعي، ملموس، على النحو الذي نجده في الفنون الأخرى، من أدبية و (تشكيلية) وغيرها من الفنون التي تمرعنها كلمة تمثيل، أو تشخيص represent بأوسع ما تعنيه من معنى (١١).

ولا بدّ من التنبه هاهنا على أنّ الرواية التي تتمتع بهذه القدرة على تشخيص الواقع، وتمثيله، كما الرسم، والنحت، شأنها شأن الفنون، تنزع أحياناً نحو عدم المطابقة بين التمثيل والواقع، فالفنون الشرقية - على سبيل المثال وليس الحصر - التي منها: النقش، والنحت، تقوم غالباً على عدم المطابقة بين الشيء والعمل التشكيلي الذي

يجسده. كذلك الرواية، لا يشترط فيها أن تطابق الواقع من حيث هو تمثيل، إلا بالقدر الذي يشترط فيه التطابق في الفنون ذات الطابع الرمزي، كالفن المصري القديم، وغيره من فنون تشكيلية حديثة كالتجريدية، والتكعيبية، والاشتراكية، والرؤية، والتصميم، في العمل الفني. فكم لا يطلب من الرسّام أن يحاكي الواقع في كل ما يرسمه، ومن النحات ألا يقلد في عمله ما تقدمه من موضوعات، تقليداً حرفياً، حتى لكأنه هو. كذلك لا يطلب من كاتب الرواية أن يقدم تمثيلاً الروائي، ونسقه السردي، على هيئة يتماثل فيها الواقع والمتمثل، تماثلاً تاماً، بحيث يبدو كالمصورة الفوتوغرافية في دلائها على صاحب الصورة.

على أنّ الرواية، وإن اعتمدت الخيال، ليست من الفن الشكلي الخالص pure form مثلما هو الشأن في الفن التشكيلي.

فالرّء يستطيع أن يتماثل للوحة، أو التمثال، أو أي منقوشات خزفية، أو بنى زخرفية، فيُجَبّ بها دون أن يفكر فيما تمنيه تلك الأعمال، أو تجسده.



الرسم التوضيحي illustrative لذلك الشيء، فالواقع إذاً كتاب خال من الرسوم التوضيحية، والرواية هي الواقع مضافاً إليه تلك الرسوم الموضحة (١٢).

فالتخيل في الرواية، كسائر الفنون الأدبية السردية، قديمة، أم جديدة، يضئنا وجهها لوجه أمام الحقيقة الآتية؛ وهي أن ما نقرأه يمثل الحقيقة بصفة ملموسة تماماً. كما تمثلها الفنون البصرية الأخرى، التي نراها رأي العين، كالتماثيل painting والتماثيل sculptures، وبما أن الأمر على هذا النحو، فإننا بضئنا أمام حقيقة أخرى، وهي أنّ

**ما نقرأه يمثل الحقيقة بصفة ملموسة تماماً كما تمثلها الفنون البصرية الأخرى، التي نراها رأي العين**

في مثال السائق، ونوعاً من الاستجابة القوية، والمعرفة، بلا ريب، تقوم على الربط الذهني، أو العقلي، بين ما تحيل إليه الكلمات المكتوبة، التي تجري فوقها عيناه، والواقع، الذي يقع خارج الكلمات، أي خارج النص. ويؤكد روبرت شولتز Scholes وروبرت كلوج Kellogg في كتابهما المشترك، «طبيعة السرد» أن أمر القراءة في الرواية، كثيرها من الأدب السري القديم والحديث، يقوم التحدي فيه على الربط بين نثر تخييلي fictional وواقع حقيقي real يتنافى أساساً مع التمثيل (١٣). وهذا التحدي يواجه المبدع أولاً، لأن طبيعة عمله الأدبي تقوم على اختراع واقع آخر غير الذي ينظر إليه القارئ كلما أراد أن يطمئن إلى استمتاع

ما يقرأه. ثم يواجه القارئ بئذٍ ذلك، إذ لا بدّ أن يتحول هذا القارئ إلى ناقد - في مثل هذه الحال - يحاول الاطمئنان على صدق ما يقرأ، وجدوى ما يقرأ. وهذه هي الإشكالية التي يحاول النقد الأدبي وضع حل لها، فما هي الاختيارات الممكنة، أو المتاحة، للإجابة عن سؤال العلاقة بين التمثيل والواقع في الرواية؟

إذا نحن قارنا الرواية بخبرها، كالشعر، مثلاً، الفئاني منه على وجه الخصوص، وجدنا، في الغالب، والأهم منه، والأرجح، يحاول المبدع أن يقول فيه شيئاً، أو أن يعبر عن شعور ما، أو إحساس عاطفي، أو فكرة، أي أنه يحاول أن (يُثْنِي) لكن الرواية - خلافاً لذلك كله - تحاول ألا تقول شيئاً على نحو مباشر، بل تسمى إلى خلق واقع جديد، مُتَخَيَّل، يفتتح القارئ بوجوده، وذلك ما تلخصه المبراة الآتية: النص في غير الرواية يُثْنِي وفي الرواية يخلق: to be but not to mean الخاصة بين التمثيل والواقع - وهي التي عليها الموحول، والاعتماد، في جعل الرواية نفساً ذا معنى - تتمثل في أنّ الواقع شيء، والرواية هي

فهماء الرواية يتصوره القارئ



يكتفيه - مثلاً - أن يحسن بما فيها من الإمتاع البصري الذي تمنحه إياه، أو الإحساس بتوازن الكتلة والفراغ، ونوعية ملامس المطوح في التمثال، لكن الرواية تختلف عن هاتيك الفنون التي توصف، من حيث المعنى، بأن فيها فكرًا، أو معرفة إيقونية iconographical سبب ذلك أن الرواية - على الرغم مما فيها من الطابع الإيقوني للمحتوى - لا يستطيع القارئ أن يتعامل مع الكلمات فيها تعامله مع لوحة فنية لبيكاسو، أو مانيه، أو سيزان، لأننا عندما نتأمل - في الحقيقة - عمل الرسام، أو النحات، لا يمكننا العمل بأي شيء عن نفسه، أو رؤيته الاجتماعية، خلافاً للرواية التي لا يمكن أن يفسح الكاتب فيها روح الشخصية: كارتينا، أو مدام بوفاري، على بياض الصفحة، مثلما يريق الرسام الألوان على قماش لوحته (١٢).

ومثلما تأتي الفكرة في العمل التشكيلي من طريق التمثيل البصري، يحدث ذلك أيضاً في النثر الروائي.

فهما لا شك فيه أن التأثر الذي يصاحب قراءة النص التخيلي، بلفته الثرية، الفادرة على التمثيل، والتشخيص، لا تؤدي إلى تقابل الواقع والتخيل في ذهن القارئ فحسب، وإنما تجعل من القراءة شرطاً ضرورياً لتمام العمل التخيلي، فالقارئ يسهم، بدوره، في تكملة النص، شأنه في ذلك شأن المؤلف المبدع، وإلى هذا تشير الدراسات المهمة بنظرية التلقي، كونها نظرية تؤمن إيماناً قاطعاً بالطابع الثاني لعملية القراءة: أي : الانجذاب من النص إلى القارئ، ومن القارئ إلى النص (١٣).

#### القارئ المثالي والقارئ المعادي :

فكاتب الرواية لا يشغله إيراد الحقائق التي تغذي معرفة القارئ في حقل من الحقول المعرفية التي يهتم بها كاتبة المقالة، والباحث، أو المصنفات

## قارئ الرواية يفترض أن يكون لديه حظ قليل، أو كثير، من المعرفة، بأوسع ما تصنيه هذه اللغة من معاني

العلمية، والفكرية، والتاريخية بقدر ما يعنيه أن يبدع عملاً ينتزع فيه الكلمات من عالم الحسوسات لتتجسم في نسج خيالي من اختراعه، لكنه محكم الريق والبناء، مهيباً للكمال من لدن القارئ (١٤) الذي يرتقي عن طريق القراءة، بمستواه المعرفي، فيناظر المؤلف في إضفاء الصورة الأخيرة على المعنى. إنه القارئ القادر على التجوال في ثيايا النص التخيلي، بكفاية غير عادية، تمكنه من أن يلح الدلالات التي تؤمه إليها، وتوجه بها، رموز العمل الروائي التي أودعها فيه، وضمنها إياه المبدع. ويؤكد فولفغانغ إيزر - أحد أركان مدرسة كونستانس الألمانية - أن مثل هذا القارئ لا يبدو أن يكون ضريباً من الافتراض، فهو قارئ مثالي، نادر وجوده، نزر ظهوره، موجود بالقوة، لا بالفعل، مثلما يقال بالتعبير الفلسفي، ولهذا يصنفه بتعبير لا يخلو من معنى وهو : الكاتب الضمني implied reader الذي يمتاز من غيره بالقدره على التخيل، وهي قدرة ضرورية للاستمرار في القراءة، التي لا تختلف، من حيث الغاية، والهدف، عن الإبداع، فخيال الكاتب مرسل، وخيال القارئ الضمني متلقٍ. وهذا هو الذي يمكنه من ملء الفجوات، وسد الفراغات التي يدعها خيال المبدع في النص (١٥).

على أن بعض الدارسين يابون أن يكون القارئ الضمني هو الحكم الوحيد على معاني النص وأفكاره،

ويرزون أن القارئ الخارجي أكثر جدارة من الضمني، كونه لا يتقبل أي شيء إلا بعد أن يتحقق فيه النظر، ويتحقق في موقع، ليضيف في موقع آخر، أي أنه لا يكتفي بدور المستقبل السلمي الذي تملأ عليه المعاني إملاءً، وإنما هو قارئ مشارك، فقال، يسهم بقوة في تكملة النسق الروائي (١٦).

ذلك أن قارئ الرواية يفترض أن يكون لديه حظ قليل، أو كثير، من المعرفة، بأوسع ما تمنيه هذه اللفظة من معان، لكنه عندما يواجه النص الروائي - كغيره من التخصصات السردية القديمة أو الجديدة - تبدأ هذه المعرفة بالتغير التدريجي نتيجة التفاعل بين النص المقروء، من حيث هو بنى سوسيوب - نصية، وما هو مخزن في وعي القارئ نفسه، مع معارف تتسجم، أو تتقاطع، مع دلالات النص، أي أن القراءة مواجهة بين ثقافتين : ثقافة المؤلف، وثقافة القارئ، وهي - أي المواجهة - في أثناء عملية القراءة ليست كامنة، وإنما هي الوجه الجلي، الظاهر، الذي يعمل عليه في تفسير النص، واستيعابه، ونتيجة ذلك : التفاعل النصي، تتمدد الآراء، وتتباين المعاني والتفسيرات، وتختلف الشروح (١٧).

لهذا ينبغي فهم المعنى في الرواية على قراءة تأملية دقيقة، لا تكتفي بالنظر الأفقي السطحي، الذي يقتصر على متابعة الأحداث، وتتبع الزمن، والتعرف إلى الشخص، بل ينبغي أن تكون القراءة مركزة على التحقيق في الزوايا الظلية، والبتع الممتدة، من المبني الحكائي، ومعرفة ما لم يُقُل عن طريق ما يُقال، اعتماداً على الإيحاء، والتلميح، بدلا من البوح والتصريح، وهذا بطبيعة الحال ينقل القارئ من قارئ مستقبل إلى قارئ منتج على أساس أن النص الروائي، بما يجعل إليه من مرجعيات مختلفة، ومتعددة، تفسر مفتوح على احتمالات عدة، أحدها ذلك الذي يتبنيته القارئ نفقه، سواء على مستوى رصد الأشكال السردية المستخدمة





في النم، وقيمتها النمّية، أو على مستوى الاستجابة السلبية، أو الإيجابية، لما يتضمنه السرد من خطاب(١٨). وهذا لا يتطلب من القارئ المعرفة بأعراف وشواهد الفن الأدبي الروائي، فعلى القارئ أن يتفهم في الجو الخيالي الذي يصنع فيه المبدع معتمداً في ذلك على ما يختزنه من أعراف سائدة في حياته اليومية بعد أن انتزعت من سياقها، وجردت من وظائفها، لكي تدو جزءاً من عملية القراءة التي تؤدي إلى إعادة النظر في المعايير والأعراف، في ضوء رؤية القارئ لما لا يستطيع رؤيته في الحياة اليومية(١٩). أي أنّ معرفة القارئ بقواعد السرد، والبناء الفني للرواية، ليست لازمة، وليست هي التي تساعد على استخلاص المعاني، وإنما الذي يساعد على ذلك هو الاندماج في الوعي الذي تتمخض عنه القراءة، نمّي الوعي المشترك لكل من المبدع والقارئ حيال الحياة اليومية التي يصورها السرد.

مما سبق نستطيع أن نؤكد على الطابع الدائري لقراءة النص الروائي، فالمعنى، أو القصد، يستخلصه القارئ من التسليم السري، وفقاً لمنظوره هو، لا منظور الكاتب، ولا تقوم قراءة الرواية على الطريقة التقليدية المسائدة أي: البحث عن معنى مباشر، وثابت، في النص، هو ذلك المعنى الذي رمى إليه المؤلف، ومن جهة أخرى لا تقتصر قراءة الرواية على تلقي الجانب المعرفي من النص، وإنما تشمل أيضاً الاستمتاع، والتلذذ بقراءة السرد، والاندماج بما فيه من عوالم متخيلة، فالقراءة، في هذه الحال، تجربة تشبه إلى حد كبير رؤية اللوحة، وتقري سطوح التمثال، والاستماع إلى قطعة موسيقية رائعة، أو أغنية جيدة بصوت غريب. وكما أن الاستماع للأغنية، أو تروق اللوحة الجيدة، وتلمس التمثال، والطرب لقطعة موسيقية أخذاً، لا يحتاج إلى معرفة بقواعد الأداء في هاتيك الفنون، كذلك الرواية، يمكن لأقل الناس معرفة بقواعدها، أن يلتذ

## القراءة لدى القارئ العادي متعة قبل أن تكون سبيلاً لمعرفة، أو مجالاً لنقد الآخرين وتصحيح ما يكتبون..

بقراءتها، ويتفاهها، ويتنم في العالم المتخيل الذي تنمطي عليه، شأنه في هذا شأن الناقد المحترف الذي يعرف من قواعد السرد والخطاب القصصي كل صغيرة، وكبيرة، وكل شاردة، وواردة. وقد أطلق جونسون على هذا القارئ وصف القارئ العادي، يعني به القارئ الفطري الذي لم يفسمه التحيز الأدبي، أو التنصب النقدي المكتسب بللهارات الفالقة. وتفاعل هذا القارئ وإدراكه هو القول الفصل، والحكم النهائي فيما إذا كانت الرواية تفوق أعمالاً أخرى أم أنها تصلح أن تكون زادا دسماً لألسنة اللهيب.

فالقراءة لدى القارئ العادي متعة قبل أن تكون سبيلاً لمعرفة، أو مجالاً لنقد الآخرين وتصحيح ما يكتبون.. ومن شتات ما قضيه الرواية يستطيع هذا القارئ أن يكون بنية ذهنية للرواية يشقها من المادة المقروءة، وأن يلجح بين ذكّة الثغرات التي وقع فيها السارد فتثير لديه الحوافز للمناقشة، وربما التهكم، والمزاح(٢٠).

ولهذا فإن ما ذكرناه عن القارئ الضمني، والقارئ الخارجي، لا يتعدى كونه إشارة إلى تفاوت المستوى القرائي.

### شعرية العلامة:

ينبغي ألا يفوتنا التأكيد على أنّ الرواية، شأنها في ذلك شأن أي نص مكتوب، تتألف من كلمات، والكلمة

علامة، فهي - أي الرواية- في المحصلة الأخيرة مجردة لا متناهية من العلامات. والعلامة هي الواقع ثنائية الطابع، هي رمز من جهة، ومن جهة أخرى تحيل إلى الشيء المادي الذي ترتبط به خارج النص. ولهذا في كل نص بنيتان: إحداهما هي البنية الأساسية التي تتألف من مجموع العلامات، التي تتألف منها المادة المكتوبة، والثانية هي البنية الشعرية، وهي تلك التي تتحقق لدى القارئ من تفسيره، واستيعابه لما في النص من بني، وقد يكون التأويل أحد مصادر البنية الشعرية.

فالحادث-هي الرواية- يمدّ علامة، وما ينتج عنه، أو يؤدي إليه، هو القيمة التي ترتبط به، وأما الشخص الذي يقع له الحدث، أو يقوم به، فهو ذات، والذوات هي الأخرى علامات ترتبط بها قيم معينة تتصلح، أو تتنافى، مع قيم أخرى ترتبط بعلامات أخرى، كأن تكون ذاتاً تقابض الذات الأولى الدماء، أو تعارضها، أو تضع المراحل في وجهها لنمها من تتعقب الهدف الذي تسعى له، والغاية التي تعمل من أجلها هي الرواية.

والذوات فيها لا مناص من أن تكون معارضة أو مساندة، وقد استخدم السيميائيون مصطلحات للدلالة على الملائق بين هذه العناصر التي يتشكل منها السرد الروائي، فالمعلاقة بين انطلاقات الحوادث والنهاية علاقة تواصل، والمعلاقة بين الذات والموضوع الذي تدور حوله الرواية رغبة، والمعلاقة بين الذات والذوات الأخرى علاقة مساندة، أو معارضة، وصراع(٢١).

وترجمة ذلك بلغة الأمثلة أن نشير إلى الساعية في رواية ما تبقى لكم لسان كلفاني، فهي علامة تتم على مرور الوقت في النسق اللغوي، لكنها، أيضاً في النسق الشعري، علامة رازمة لاستمرار التوتر الذي يصاحب الفلسطيني، الذي ينتظر الخلاص، ومحو العار الذي جمل به عام ١٩٤٨. الشيء نفسه: الحبل (مريم) هو

مثل هذه الأمثلة، إذا تدبر فيها القارئ، وتأمل، لاحظ أن الحدث، أو الشخص، أو الشيء، في الرواية، يمكن أن يؤوّل تأويلين، أو أكثر، مما يعني أن المعنى في الرواية غير ثابت، ولا متفق عليه. فما ظنه المقدمون من حيث أن للنص الأدبي معنى واحدا ثابتا هو المعنى الذي قصده بالقول، ورمى إلى توصيله المؤلف بالتأليف، والتصنيف، ما هو إلا ضرب باطل من الظن، أدى إلى شيوع مفهوم خاطئ هو الذي يمكن أن نطلق عليه عبارة أسطورة المعنى المطلق. وكان البحث عنه في النصوص كالتبحث عن حجر الفلاسفة الذي يحيل المعادن

الخسيسة إلى ذهب ثمين، ولا تقصير لهذا إلا بالقول: إنه الإرث الذي تناقلته أجيال الدارسين، والقراء، ونقاد الأدب، من عصور التسلسل، والاستبداد، والحكم المطلق، مما دعا إلى تجاوز هذا الرواية في العصر الحديث، نتيجة القسطن الأوفر من الحرية الشخصية، والعامية، التي أصبح يعطى بها المبدعون، والقراء، على السواء، في زمن الطباعة، فأصبح المعنى المطلق شيئا من الماضي.

وقد تنبه الباحثون، ونقاد الأدب، على السواء، إلى غنى النص الأدبي، وثرائه، واحتماله لغير وجه من وجوه التأويل، واكتشاف المعنى، فالنص فيه من تعدد المعاني، وتوقع الدلالات، ما لا يحصى عسدا، وما يتناسب والظروف المؤثرة في الإبداع تارة، وفي القراءة والتلقي تارة أخرى. وكلما ازداد تعامل القارئ بالنص ازدادت قدرته على اشتقاق مدلولات جديدة تؤسس لبنية ذهنية أخرى غير البنية المأخوذة عن الكاتب (٢٦). وفي هذا السياق يقول رولان بارت: لم يغلد النص الأدبي بمسبب عرضه على القراء الكثيرين معنى واحدا... وإنما اتسم بالخلود، وحظي بالبقاء، والديمومة،



الأخر رمز على المستوى الشعري للعلامة، والذات، حامدا، مع أنه يمثل شخصا عاديا سحقته المأساة، إلا أنه رمز على المستوى الشعري. فهو يرمز لجبل الأستلة، في حين يرمز (كركيا لجبل الخيانت) (٢٧) والملاقة بينهما علاقة صراع. ونستطيع أن نشير إلى أن الخزان الذي احترق فيه الرجال الثلاثة في رواية كنفاني «رجال في الشمس» هو أيضا علامة راسخة، فهو يرمز إلى حقيقة أن الفلسطينيين الذين حاولوا التهرب من مواجهة المأساة لأقربا حقتهم في الآتون... الذي اختاروه، فالملاقة التي تربط بينهم جميعا والموضوع وهو البحث عن عمل رغبة. وأبو الخيزران، هو الآخر، يتجاوز الذات التي تتناقض مصالحها مع الرجال الثلاثة، ليرمز للضحايا التقليدية المتخاذلة. وإقدام المساق على تجرييد جثث الرجال الثلاثة من مساعدهم، وأوراقهم النقدية، يمد أن كذف بحتهم فوق مكب للنفائات حدث رمزي، يومئ صبر الكاتب إلى تهتك هذه الفئة الاجتماعية، مشيرا إلى المستوى الهابط، الرخيص، الذي بلغته من حيث الاتجار بأرواح الناس (٢٨). فالأدب السريدي يعطوي، بالقطرة، على معان متعددة قد تصل حد التناقض، والتضارب عند التفسير. فهي هي ذي بمعنى العهد تقصر حكايات ابن المقفع في كيلة ودمنة قاتلة: إن ابن المقفع قد توسل بالخرافة سبيلا للدلالة على الظلم، ظلم القوي للضعيف، هذا مع أن الكثيرين لا يرون في تلك الحكايات سوى نوع من أدبي الحكمة. والحريري، والهمذاني، كل منهما أبدع نسفا أدبيا يحيل على نسق ثقافي غرق فيه الأنا في مستنقع الواقع، ومواقم الحياة. وما هي ذي الحكاية في ألف ليلة وليلة تقترن نسفا فريدا من تداخل القصص، ضمن إطار عالم يمنح الأنا حق الإمساك بزمام الكلام، لترويض الوعي الذكوري المهيم، بحيث بدا هذا النسق المتخيل معادلا

لفعل الوجود في رمزه الأنثوي. (٢٤) مع أن أكثر القراء لا يرون فيها سوى حكايات ممسلة، شائقة، صرفت شهريار - المروي عليه - عن الإقدام على قتل زوجته شهزاد، وهو الشيء الذي اعتاده من قبل.

واختلاف القراء في تفسير الحوادث، وتآويل العلامة السردية، شيء يدع بكاتبه مرفوعة، وناقدة - هي فريجنيا وولف - لتتشكو بالفم الملآن من التضارب في آراء النقاد الذين يقولون في رواية واحدة ما يفهم منه أنها رائعة، وما يفهم منه أنها لا قيمة لها، ومن الخير أن تلقى الأوراق التي طبعتم فيها طعما سائفا لألسنة النار (٢٥).

**تنبيه الباحثون، ونقاد الأدب، على السواء، إلى غنى النص الأدبي، وثرائه، واحتماله لغير وجه من وجوه التأويل، واكتشاف المعنى**



والأبدية، لكونه يقترح على القارئ الواحد معاني عدة في مُتجدد اللحظات. « (٢٧)

فالرواية تختلف عن سائر النصوص الأدبية بشمولها لأكثر من نوع أدبي، ولا يستطيع القارئ أن يحدد في الرواية الواحدة، أين التاريخ من السيرة، أو أين السيرة من الصورة الذاتية، التي تروي حياة البطل بقلمه، أو أين الحكاية الرمزية من التمجيد الاجتماعية، والتحليل النفسي، من الاستيطان، والتاريخ من السرد الواقعي، وهذا ضرب من التداخل، والاندغام، نجده في أكثر القصص، والملاحم القديمة ابتداءً من ملكة الجبن The

Faerie Queen ومرورا بروبنسون كروزو Robinson Crusoe لديفو (٢٨) Defo. فالكاتب، أو المؤلف، يعيلنا، من خلال السرد، إلى مرجعيات متعددة، ومتنوعة، تربط ملفوفه السردية بعقائ، هي - أيضا - كثيرة التنوع، وهذا هلمنا نجده في فنون أخرى(٢٩).

ولعد الرواية، من حيث هي شكل فني ذو معمار خاص، تعبيرا يعيل إلى الشكل الثقافي السائد ذاته الذي تصفه أو تحكيه، مما يعني أنها لا تغلو من أن تكون ضاربة بجذورها في المجتمع، وثقافته، وتاريخه، وارتبه اللغوي، والحضاري، وهي، في الوقت ذاته، تعبير عنه- أي عن هذا المجتمع- شأنها في ذلك شأن بقية الفنون الدرامية، والأدبية، الأخرى. . ولا سيما الفنون المنطوية على خاصية المحاكاة، لذا « لا يمكن بئر الأدب عموما، ومنه الرواية، عن التاريخ، والمجتمع، بتر، بزع استقلاله الذاتي، الذي يعني، بمعنى من المعاني، الانفصال عن الواقع بما يعنيه من محدوبة مضجرة، تأباما الأعمال الفنية، والأدبية ذاتها، فكيف يقوم القراء بفرضها ؟. « (٣٠)

وإذا نحن تذكرنا أن فهم المجتمع الذي تصوره الرواية، أو تحاكيه،



يتمخض عن وجهات نظر متعددة، ومتضاربة أحيانا، فإن قراءة الرواية دون ريب تتمخض عن اختلاف في المعنى، واختلاف في الرأي، فرب قارئ يثني على رواية بحجة أنها أصعبه، بما تقص عنه من صبق في تصويرها للمجتمع، والواقع، على حين نجد قارئاً آخر يصفها بالبعد عن الواقعية، وربما هي في نظره أقرب إلى الافتعال، والتزييف. وقد يتأثر قارئ الرواية بكثير، أو قليل، من الأحكام العامة المتداولة عن الكاتب، مؤلف الرواية، التي يمتزج قراءتها، وفهمها، واستخلاص ما فيها من معنى، فثمة أحكام عامة - على سبيل المثال- قيلت في روايات نجيب محفوظ، منها: أنه في مصر كديكرز بالنسبة للأدب البريطاني،

**وتعد الرواية، من حيث هي شكل فني ذو معمار خاص، تعبيراً يعيل إلى الشكل الثقافي السائد ذاته الذي تصفه أو تحكيه**

وتكتسبوتوي في الأدب الروسي، وكبلزك في الرواية الفرنسية، ومنها أنه تلميذ نجيب لإميل زولا في روايته الثلاثية خاصة. ووُصف أدبه الروائي - من جهة أخرى- بأنه أدب تسجيلى، بمعنى أنه يصف الواقع، ويصوره تصوير المصور الفوتوغرافي، وقيل فيه: إنه متأثر بروايات فلان من الكتاب، أو أنه مقتبس عن علان(٣١). وثمة ضرب آخر من الأحكام العامة تؤثر في سيرة النتائج السردية، واستقبال القارئ له، وتأثره بما فيه من تضييل. . نذكر فرجينيا وولف الكاتب البريطاني دانيال ديفو قائلة : إن شهرته في العالم اقترنت برواية واحدة من رواياته، وهي روبنسون كروزو، وعلة ذلك أن تلك الرواية قرئت للصغار في المدارس على مدى قرنين من الزمن، ولهذا تألفت روايته هذه، وأدى بريقها إلى التمتع على رواياته الأخرى، التي هي أكثر إقناعا، وأكثر جودة وتأثيرا، منها على سبيل المثال رواية مول فلاندرز(٣٢).

صفحة من رواية،

ومثل هذه الأحكام، التي باتت متداولة تداول قطع النقود في الأوساط الأدبية، تؤثر تأثيراً كبيراً في القارئ، غير أننا نعاول - فيما يأتي من كلمات بيان الطريقة المحكمة، التي يجب، أو يحسن إتباعها، بكلمة أدق، في قراءة الرواية بعيدا عن التأثيرات الجانبية. ويقع اختيارنا على الصفحة الآتية من رواية حنا مينة «الذئب الأسود»، وهي الصفحة الأولى في الفصل الرابع من الرواية،

كان اسمه حجر دغشم، واختصاراً كانوا ينادونه دغشم. كان سيادا ماهرا قد جرب القمص وأتقنه، وأحترقه لفترة، وخرج مع من خرجوا لطاردة الذئب السود، وقتلها. كان في بداية الستينات من عمره، ولا يزال يملك غزيرة الشباب، وسمته. . لكن أصدقاءه، ومعارفه كانوا يعدونه

قراءة الرواية واستمارة الفنى





كهلًا . . ولم يجد ضيرا في ذلك . . مصمما، في سريره، على أن يكون أول من يصطاد الذئب الأسود. وفي هذا برهان على احتفاظه بقوة . . وزد متحيزا على الصيادين الآخرين الذي يقولون له مازحين :

- راحت عليك يا دغمش . عد إلى بيتك واسترخ . ما دام قتل الذئب الأسود يحتاج إلى فتوة الشباب.

فيسمع، ويتسهم بإشفاق على أولئك الذين يجهلون ما يعرف من طرق لمطاردة الوحوش الكاسرة . . واصطليادها، إنها الخيرة.

كان دغمش خبيرا، مجربا، جريئا، محكم التصويب، بينما الآخرون - الشباب خصوصا - تنقصهم الخبرة. ويُنكس في إحكامهم التصويب. هذا بالنسبة للرجال، فكيف الأمر بالنسبة للنساء؟ ثم من هو الذي استغفر النساء للمشاركة في الحملة على الذئب الأسود الصياد بشير كان محقا في الدعوة لاستغفار الفقراء، هؤلاء أصحاب مصلحة في قتل الذئب الأسود الذي يأكل رغيفهم. لكن المقصود بذلك - كما يرى دغمش - الرجال، الرجال فقط، إلا إذا كان للصياد بشير رأي آخر. . . (٣٣)

يحسن بنا أن نقرأ الرواية عامة، وهذه الصفحة بالذات، دون أن نتأثر بما نمره عن المؤلف، لكن من السائق، وربما كان من الأفضل، أن نستعيد في ذاكرتنا ما تضمنته الرواية في الفصول الثلاثة الأولى التي تقدم على بداية هذا الفصل، وهو الفصل الرابع. وحتى لو لم نستذكر ما روي من حوادث في السابق، ووجدنا أنفسنا وجها لوجه أمام هذه الصفحة، دون غيرها من صفحات الرواية، فإن ما لا بد منه هو أن نلاحظ، في منتهى الحديث عن دغمش، وما أضفا عليه السارد من أوصاف في البين، والنقص، ونظرة الآخرين إليه، ومثل هذه الصفات كاللقد في العمر، والوقوف على اعتبار الكهولة، والمزمنة القوية،

## لا بد أن نقف إزاء إشارة السارد للذئب الأسود، فهل يعني المؤلف بهذه الإشارة المعنى الحقيقي، أم أنها إشارة تستعمل التأويل من باب الرمز

والهمة العالية، والخبرة بفنون الصيد، بما هي ذلك صحة التصيد، والتصويب، وإصابة المرعى بدقة، هذه الصفات لا بد أن تختزن في ذاكرتنا النشطة الفاعلة على مدى القراءة.

ولا بد أن نقف إزاء إشارة السارد للذئب الأسود، فهل يعني المؤلف بهذه الإشارة المعنى الحقيقي، أم أنها إشارة تستعمل التأويل من باب الرمز والتفسير - شعرية العلامة - عن الملل بالتلميح لا عن طريق التصريح؟ ومن هو الصياد بشير الذي استغفر إلى جانبه الرجال الفقراء الذين لهم مصالح في قتل الذئب الأسود الذي يلتهم طعامهم، ولا يترك لهم ما يتلفون به؟ نطعن القارئ المعادي يلح في هذا كله إشارات لمعنى غير مباشر يوسم إليه الكاتب غير المعنى الحرفي الذي يتبادر للذهن من الوهلة الأولى. وعلينا - في مثل هذه الحال - ألا نتجمل الاستنتاج، فنقول إن المؤلف لا يقني بالصيد هنا الصيد الحقيقي الذي يتم في الغاية، ولا يعني بالذئب الذئب فعلا، إذ لو كان كذلك لما ساغ أن ينصب إليه التهام أرغفة الفقراء الذين باتوا على وفاق مع من تصدى له، ويلاحقه، ويطارده بحكمة، وتصويب، دقيقين. «القارئ المعادي يعلم علم اليقين أن الذئب لا تلتهم خبزا، وإنما الذي يلتهمهم المستقلون الجشعون الذين يستحقون أن يُقْتَرَبوا للذئب الأسود.

مما ينبغي أن يلاحظه القارئ هنا، سواء أكان قارئا عاديا، أم قارئا ذا مراسم بقراءة الرواية، اختلاف صوت

الراوي عن صوت المؤلف. فالراوي هو من يحدثنا عن دغمش، حديث من بريء الشيء بعد وقوعه بزمن. ولهذا يكثر من تكرار كان، وكانوا، وغير ذلك من أفعال تدل دلالة قطعية على الزمن الماضي. لكن المؤلف، الذي يبدو غائبا غائبا كليا عن السرد، يدرس آنفه في الحكى، ملقا على دعوة النساء لملاحقة الذئب الأسود، متخذا من دغمش نفسه قناعا يخفي وراءه وجهه . . فالرجال وحدهم هم من ينبغي أن يتصدوا للذئب، وليس النساء، والصياد بشير على حق، لأن للفقراء مصالح في هذه الحركة التي يخوضها الجميع ضد قوة هائلة الذئب الأسود تعبير عنها، ورمز بلا ريب.

صوت المؤلف إذاً أضاف إلى صوت السارد إشارة ينبغي أن يحتفظ بها القارئ إلى أن ينبغي من قراءة ما يتراكم من حوادث تمثل اتجاهها خطيا من المبدأ إلى الخبر : أضي نهاية القصة. وعشددت في التوتير، وتفرقت الحوادث عن نتيجة. ويترك القارئ المعادي ما بين الحوادث، والشخص، والأمكنة، والزمن، من علاقات متشابكة، تصهر المتفرق في كل مناسك، مُشَقِّق.

والسؤال الذي يتبادر إلى أذهاننا جميعا هو : ما هي الرسالة التي يريد المؤلف إبلاغ القارئ بها في هذه الصفحة؟ بمباراة أخرى، ما المعنى المستفاد من قراءتها؟ الجواب عن هذا السؤال ليس سهلا قبل أن نتم قراءة الرواية، لكن القارئ المعادي يلح في هذه الصفحة بعض العلامات المحتاجة إلى التأويل، فالذئب يجهز أن يكون علامة ترمز لمدو محتل أو لطبقه مستقلة. والصياد يجهز أن يكون ضريا من الرمز لعمل تضائي يقوم به الرجال الشبان خاصة ضد هذا العدو. والغاية التي تجري فيها مطاردة الذئب الأسود هي الوطن الذي يتحكم به أولئك المحتلون أو المستغلون. وهذه الإشارات تبدأ بالتجمع، والتراكم، وتزداد بازدياد



المادة المقروءة والنشوط الذي يقطعه القارئ في قراءة النص.

دور الذاكرة،

وسواء أكان القارئ عاديا أم كان ذا مراس بقراءة الأدب لا بد من أن يستخدم ذاكرته بفعالية في أثناء قراءة الرواية، فكلما وصل إلى مفصل من مفصلات السرد الزمني كان عليه أن يستعيد في ذاكرته ما مضى وذكر من حوادث، وما أتى من حوافز، وما وصف من أشخاص، وما تنقل فيه المصادر والشخصون من أمة قد تثبت على صورة مبهنة أو تتغير، وما في الرواية من اقتباسات تختلط بنسجها اللغوي من نصوص أخرى قديمة، أو جديدة، دون أن يفارقه، في الوقت نفسه الشعور بالاندماج الكلي في عالم الكاتب المتخيل، متمتعا بلحظات من الحكاية تشغله عن نفسه، فالمنى الروائي خلاصة هذا كله.

تري هل نجد في هذه الصفحة ما يشي بأن المؤلف يتوجه إلى قارئ معين مضمهر في النص هو الذي يعرف بالقارئ المثالي أو الضمني؟

الجواب عن هذا السؤال لا يخلو من أن يكون نعم أو لا. نعم لأننا نجد في الرواية ما يشي بأنه يتوجه لقارئ عربي، يعيش في البيئة نفسها التي يعيش فيها هو، ويؤمن تقريبا ببعض الأفكار الاجتماعية والأخلاقية التي يؤمن بها. ومعاني من المشكلات التي يعانيها هو: الفقر، الاحتلال إلخ. فيإشارته إلى وجوب استبعاد النساء من المعركة لا معنى لها بالنسبة لقارئ آخر ينتمي إلى مجتمع لا يفرق بين الرجال والنساء ولا ينظر إلى المرأة نظرة الرجل الشرقي. كذلك مفهومه للرجولة والشباب والكهولة مفاهيم يدرئها قارئ معاصر له ملازم تبيته ومفاهيمه.

ولا، لأننا نجد في هذه الصفحة ضريا من التعمية التي هدفها تجنب القصد المباشر، فالحديث عن السيد، والنشاط السود، بدلا من التصريح

## سواء أكان القارئ عاديا أم كان ذا مراس بقراءة الأدب لا بد من أن يستخدم ذاكرته بفعالية في أثناء قراءة الرواية

بما يعنيه المؤلف، يجعل من الرواية محاولة للخلق، وليس لبث الرسائل، كسان المؤلف يضرب صفحا عن القارئ، ولا يشغله إذا كان قادرا على تلقي الرسالة أم لا. فقصارى ما يرمي إلى، ويهدف، أن يخلق عالما من الخيال. متقنا. قادرا على أسر القارئ. وله بعد المنة أن يفكر في المعنى إذا أراد، وإذا لم يشأ، يكفيه ما تحصل له من متاع.

بيد أن من الأمور التي تساعد القارئ على الاستجابة للرواية ما يعرف بتحديد النوع، والمقصود بها أن ينطلق القارئ من التسليم بأن ما يقرأه - مثلا - رواية عاطفية أو اجتماعية أو تاريخية أو غرائبية، لذا لا بد من النظر، قبل أن نتم القول في قراءة الرواية، فيما يعرف بموقع الرواية من نظرية الأنواع الأدبية، وما يقال عادة في تصنيف الرواية.

فكثيرا ما نسمع القراء يقولون بعد الانتهاء من قراءة الرواية التي يقرأونها إنها رواية عاطفية، أو غرامية، أو رواية اجتماعية، أو سياسية، أو رواية رمزية. والحق أن معظم هذه التصنيفات، إن لم يكن كلها، تصنيفات صحيحة، فالرواية باعتبارها سرداً، تحمل، في بعض الأحيان، جل هذه التصنيفات. وقد شبه بعضهم الرواية بكرة حمراء موضوعة إلى جانب الضوء، فمن أي جهة نظرت إليها كان المبلغ الذي تراه هو أكثرها احمراراً. فالرواية يمكن أن تصنفها بالرواية العاطفية،

أو الغرامية، لأنك تتنظر إليها من هذا الجانب. لكلك من الممكن أن تتنظر إليها من جانب آخر فتصنفها باعتبارها رواية اجتماعية، أو فلسفية، أو تجريبية، أو أي شيء آخر.

فالقارئ حين يقرأ رواية تاريخية لا بد من أن يقع فيها على حوادث، وعلى أشخاص، وقد تتخللها حبكة عاطفية غرامية، أو معالجة لمسائل اجتماعية، كالفقر، أو الجوع، أو الظلم الاجتماعي. وقد نجد فيها أيضا مواقف سياسية، وأخرى دينية، ومع ذلك نسميها رواية تاريخية، ولا نمنفها في الروايات الغرامية أو العاطفية، أو السياسية، أو الدينية. وبصرف النظر عن ذلك كله تختلف الرواية التاريخية عن التاريخ باعتبارها الاختخاب، والتريب، والإضافة، والحدف، وتحليل الشخص، والتخييل، بهدف بث الحياة في الهياكل التاريخية لتبدو للقارئ وكأنها حاضراً يعيشه الراوي، ولكن لا يجوز أن يقسم الكاتب في التاريخ عناصر تجعله يبدو مختلفا عما هو معروف، إذ ينبغي أن تستند الرواية التاريخية لحوادث لها قيمتها التاريخية، وقد تم تدوينها في السابق، وفي ذلك يقول غالمايستر Gallmeister « يتلق الأمر، حين نمرق الرواية التاريخية، برواية تصف اشخاصا تاريخيين، ووقائع تاريخية، أو رسم صورة لإحدى المراحل الماضية، أو سيرة لشخصية تاريخية معروفة، أو تركيب وقائع تاريخية عبر حدث متخيل، لكنه يعرض عرضا حسياً لأشخاص، وحوادث وقعت في الزمن الماضي(٣٤)».

ويقال عن الرواية رواية واقعية، واجتماعية، إذا كانت تتجنب التاريخ المسون، وتتناول الواقع من زاوية الحياة اليومية الاجتماعية. وقد صنفت روايات نجيب محفوظ، تصنيفاً يدفع بأعماله المبكرة في مقدمة الروايات التاريخية، في حين صنفت رواياته التي تلت رواياته التاريخية من مثل: القاهرة الجديدة،



## زوج وبرودوفلاخون



عالم صلبا

وبداية ونهاية، وزيقاق المد، والثلاثي، وغيرها في عداد الروايات الاجتماعية.

وبعض الناس يميلون إلى النظر في طول الرواية، واتساع المدى السردي فيها، فيستعملون عبارة الرواية القصيرة، أو النوفيللا Nouvelle وهي رواية توصف عادة بأنها أقل من رواية، وأكبر من قصة قصيرة، ومن التماذج الثلاثة لهذا النوع رواية قصة - الجوز والبحر للكاتب Hemingway (١٨٩٩-١٩٦١). وفي الأدب العربي تمثل رواية ليلة عمل لمؤنس الرزاز هذا النوع، وفي مكثفة، تروي حدثاً واحداً، هو زواج جمال بك - أحد رجال

الأعمال المسنين - من فتاة صغيرة السن (لارا) ورسلتهما لقضاء شهر العسل في باريس. وهناك يكتشف رجل الأعمال المستخدم أن زوجته الجديدة تحب شخصاً آخر، وأنها تقرا رسائله في غرفتهما بالفندق. في حين تكاد لا تطيق رؤيته، فضلاً عن معاشرته معاشرته الأزواج، مما يدفع بهما للعودة المبكرة إلى عمان قبل أن يبدأ شهر العسل بدايته المألوفا. وعند العودة إلى عمان يكتشف جمال بك أن ما كان يسمي لتدبيره من الشعور بأنه أصبح كالزائدة النودية التي تستحق الاستئصال كما يتغير ويستطيع أن نجد في زوج وينو وفلاحون لغالب هلسا مثالا ونموذجاً لهذا النوع الروائي.

ومما تألف سماعه من القراء قولهم عن الرواية إنها رواية رمزية. ولهذا التعبير أكثر من معنى، فهي قد تكون رمزية من حيث أن المؤلف لا يبت أفكاره، ورسائله فيها، مباشرة، بل عن طريق الرمز، كما يقال مثلاً: إن الخزان في رواية غسان كنفاني «رجال في الشمس» يرمز لحاضر الفلسطينيين بعد العام ١٩٤٨ وأن السائق أبا الخيزران يرمز للقهاطين

التقليدية المتخاذلة. أو أن الساعة في رواية ما تبقى لكم رمز للزمن المقتل بالعائنة. أو أن الذئب الأسود في رواية حنا مينة رمز. والمغنى الثاني هو اعتماد الرواية على شكل رمزي يخالف مبدأ محاكاة الحياة اليومية للناس. وقد عرف في الأدب الغربي تعبير Allegory الذي عرّبه بعضهم بكلمة (الغورة)، وهو الذي يقوم على حكاية تؤلف على الصنة الطير أو الحيوان كمزمنة الحيوانات لأوريل التي تأثر بها إسحق موسى الحسيني في مذكرات دجاجة.

ومما لا شك فيه، ولا ريب، أن

مما تألف سماعه  
من القراء قولهم  
عن الرواية إنها  
رواية رمزية.  
ولهذا التعبير  
أكثر من معنى

المدى واسع أمام القارئ ليصنف الرواية على النحو الذي يظنه ملائماً للمحتوى، أو مناسباً للبيئة الفنية. فقد يصنف الرواية بأنها تقليدية إذا أحس بأن الطرق المثبتة في البناء، والتسج، طرق لا جدية فيها، ولا طرافة. وقد يصنفها برواية الحدائق، أو رواية الحساسية الجديدة، أو رواية ما بعد الحدائق، إذا هو رأى فيها أشكالاً من التجديد تصل حد التطرف. ورواية ما بعد الحدائق ضرب من الفن نشأ في الأدب الغربي في ستينات القرن الماضي، وسميت Post- modernism لتمييزها عن رواية الحدائق لدى وليم فولكر، وجيمس جويس، وجوزيف كونراد، وغيرهم كثير. ومن مزايها ما بعد الحدائق اعتمادها على السرد المتشظي مثلما تلاحظ في رواية أنت منذ اليوم لتفسير سبول.

ومن التصنيفات المجاورة للرواية الحدائق وما بعد الحدائق ما يعرف بالرواية التجريبية. كمتاحة الأعراب في ناطعات السراب، والتجريب يتجلى في الجمع بين نصوص قديمة وأخرى حديثة فيما يعرف بالتناص. وذلك شيء نجده في بعض روايات جمال الغيطاني وليست الرواية النسوية إلا نوعاً يتم التركيز فيه على المسائل ذات العلاقة بخصوصية المرأة، وإنما لو نظر القارئ فيها من زاوية أخرى، لوجدنا رواية لا تختلف عن الرواية الاجتماعية، أو العاطفية، أو الغرامية، أو الفكرية. ويلجأ بعض كتاب الرواية إلى كتابة سيرهم الذاتية، أو لكتابتها سيرة شخص آخر هو بطل الرواية، وروايتها الذي يسرد الحكاية ويروي الحوادث، ومن الكتاب الذين اشتهروا بكتابة سيرتهم على هيئة الرواية حنا مينة في عد من رواياتها منها بقايا صون والمستنقع، والياطر. ومنهم سحر خليفة في روايتها مذكرات امرأة غير واقعية. وقد يلجأ الكاتب إلى كتابة

المصيرة بأسلوب روائي مثملا نرى في البشرا الأولى لجبرا التي يقص فيها سيرته حتى بلوغ التاسعة من عمره.

وثمة نوع من الرواية يعزف فيه المؤلف عن محاكاة الواقع، متجاوزاً قوانين الطبيعة إلى قوانين الفن الخيالي. فقد يجمع في الرواية الواحدة بين شخصيات من بني الناس وأخرى من العوالم الخفية كالمردة أو الجان أو الأساطير أو الطير أو الحيوان. وقد يتخطى بصوادها قواعد الزمان وإمكانات الفضاء والمكان، فتكون الحكمة مما لا يتطلب العلائق المنطقية التي يمثلها قانون الاحتمال أو قانون الضرورة. ومن الروايات التي يناسب الإلحاح إليها، والتنبه عليها، في هذا السياق، رواية ربيع جابر: كنت أميراً.. ورواية سلطان النوم وزرقاء الهمامة، لمؤنس الرزاز، وغيرها. وأبرز ما في هذا النوع من الرواية أنَّ القارئ يقبل بما يروى له، ويسرد عليه، باعتباره ضرباً من التخيل، الذي يتضمن الغريب، والمجيب، وليس المحاكاة التي تتضمن المثل، أو الشبيه.

وإذا القول: أنَّ الرواية، من حيث هي محاكاة للواقع، أو نتاج للخيال، لا حدود لها من حيث التصنيف، ولا من حيث المدى المتسع لاحتمال المزج بين الفنون الأدبية. وسبب ذلك أن الرواية تتسع لفنون من القول كثيرة، ففيها من الشعر شيء، ومن القصة شيء، ومن الحكاية شيء، ومن الأسطورة شيء، ومن المقالة، والخبر الصحفي شيء، ومن الحوار المسرحي شيء، ومن الوصف، ونثر الرحلات، والمذكرات شيء، وفيها من النثر كل شيء. وفن مثل هذا الفن، ذو طبيعة مركبة، ومتنوعة، يصعب أن يوضع له تصنيف ثابت، مانع، لأي تصنيف طارئ.

• لغة وكأني ارتني وبعث في اللغة والأب



#### الروائي

١. ولهم رأي: الفن الأدبي من الظاهرات إلى التشكيكية، ترجمة بربيل عزيز، دار المأمون، بغداد، الطبعة ١، ١٩٨٧، ص ١٧.
٢. ولهم رأي: السابق ص ١٥١
٣. ولهم رأي: السابق ص ١٥١-١٥٢
٤. حسين الواد: من قراءة النشأة إلى قراءة النضال، مجلة فصول، القاهرة، مع ٥، ع ١، تشرين الثاني-أكتوبر ص ١١٥
٥. ولهم رأي: السابق ص ١٩
٦. السابق ص ٢٢
٧. ولهم رأي: السابق ص ٢٥
٨. السابق ص ٢٢١
٩. Scholes, Robert, Kellogg, The Nature of Narrative, Oxford, 1978, 1st ed. University Press, London.
١٠. Ibid, p ١٨٤
١١. Ibid, p ٨٤
١٢. Ibid, p ٨٥-٨٤
١٣. نبيلة إبراهيم: القارئ في النص، فصول، القاهرة، مصر، مع ٥، أكتوبر - تشرين الثاني، ١٩٨٤ ص ١٠١
١٤. السابق ص ١٠٢
١٥. السابق ص ١٠٢ وانظر: حسين الواد: من قراءة النشأة إلى قراءة النضال، مرجع سابق ص ١١٧
١٦. يعني العهد: فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، دار الآداب، بيروت، ط ١، ١٩٩٨ ص ٤٤ وانظر: إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، ترجمة كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت، ط ١، ١٩٩٧ ص ١٢٥ وانظر: ولهم رأي: الفن الأدبي، مرجع سابق ص ١١
١٧. ينظر: سعيد قطيطن، افتتاح النص الروائي، اللسان - الصفاق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٩٨ ص ٢٥٢ وانظر: يعني العهد، فن الرواية العربية، مرجع سابق، ص ٤١
١٨. قطيطن، السابق ص ١٥٤
١٩. ولهم رأي: الفن الأدبي، مرجع سابق ص ٦٢
٢٠. فرجينيا وولف: القارئ المتأخر - مقالات في النقد الأدبي، ترجمة عقيلة رمضان، الهيئة العامة للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط ١، ١٩٧١ ص ٧ وانظر ص ١٠٥ حيث أمثال الذي ضيرت فرجينيا وولف عن القارئ المتأخر إذ يتأخر كثيراً بالسرعة فقد ابتاع تفاح تفاح سبعة من رواية مول فلاندرز لدانيال ديفو Defo بكل ما لديه من تفاح، وكان ينزوي في المخزن، مواصلاً قراءة الرواية إلى أن تؤول عيناه.
٢١. صلاح الدين حسين: التحليل السيميوطيقي للنص الروائي، فصل في شعرية طه و ادني، تحرير عبد الرحيم الكريدي، مكتبة الآداب، مصر، ط ١، ٢٠٠٦ ص ٤١٥
٢٢. محمد شامون: أفاق الرواية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط ١، ٢٠٠١ ص ١٦٨. وانظر: رشاد أبو شاور، هراءات في الأدب الفلسطيني، دار الشروق، عمان، ط ١، ٢٠٠٧ ص ١٩
٢٣. شمس كفتاني: رجال في الشمس، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط ٢، ١٩٨٦ ص ٩٠. وانظر ما كتبناه من الرواية هي: في القمة والرواية الفلسطينية، دار ابن رشد للنشر والتوزيع، عمان، ط ١، ١٩٨٤ ص ١٠١-١١٥.
٢٤. يعني العهد: فن الرواية العربية، مرجع سابق ص ٣٦-٢٧.
٢٥. فرجينيا وولف: القارئ المتأخر، مرجع سابق ص ٢٢٧
٢٦. حسين الواد، السابق ص ١١٦-١١٧
٢٧. السابق ص ١١٧
٢٨. فرجينيا وولف: السابق، ص ١٠١ ودانيال ديفو Daniel Defo هو مؤلف رواية مول فلاندرز Moll Flanders التي ذكرت في موضع سابق من هذا الكتاب، انظر الفصل الخامس من هذا الكتاب.
٢٩. Scholes, Robert, Ibid, p ٨٦-٨٧
٣٠. إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، ص ٨٥
٣١. محمود الربيعي: قراءة الرواية، منشورات كلية دار العلوم، القاهرة، ط ١، ١٩٨٤ ص ٨
٣٢. فرجينيا وولف: السابق نفسه ص ١٠٢
٣٣. حنا مينة: الذئب الأسود، دار الآداب، بيروت، ط ١، ٢٠٠٥ ص ٤٩
٣٤. غلغلهنستر: بيتر: الرواية التاريخية، محمد محمد فؤاد تمناع، مجلة العلوم الإنسانية، البحرين، ع ١٤، مع ٤، صيف ٢٠٠٧ ص ٢٥١

## حجرة من لبض

متسقا، متهايا، متناغما مع لحظة حولك، وثقة سهوم  
عينيك، ورسم تلك الشفة التي تطبق على الكلمات، ومعا  
تطابق على حجرة من لبض القلب.

### شبابيك القلب

أعدو إليك.. أتلف شوقا.. ولا أكظم التعب.  
ها أنا أعلنها أنني تعبت، تعبت، وعلى منيات حوزة  
قلبك يذوب التعب، هانا جيك، مربي.. ولو مرة.  
مربي.. كن قريبي، أو خيلي.. كن وحدك في وحدتي،  
متوحدا معي.  
مربي.. ولو مرة.

تعال، ولا تلذ شبابيك القلب، نهبا ليرة السراب.  
تعال حر النبض من بيت العناكب الذي غطى كوة  
الترقب قبل أن يأتي الغياب.

### حجاب التوق

لي أن أتكئ على مأكوت الصدفة التي جاءت بطيفك، ثم  
حملتك تسما في رحم البحث عن حنطة الملتقى، وزرعك  
بعدها هنا، كي تأتي، أو هناك، كي أتى إليك، وبين  
ال"هنا" وال"هناك" كنت أمين كهوت توقى، حاجا  
إلى كعبة مبتقاك، أو أنني كنت أرتقي معراج سر الروح  
لأقطف لفة سدره منتهاك..

آتي إليك مكللا بحجاب التوق لك، بعد ظمأ المسافة، وقد  
خلت أن ماء الوصل لن يجيء.. وجاء، وجئت، وتوضأنا  
عناق المريدين.

### منتهى

ها أنا مك..

والكون، معك، مختزل فيك، أو مكثف في كأس طافح بحياة  
أزديها لحظة واحدة، مرة واحدة، نظرة واحدة لا أرمش  
بعدها، وأحبها حتى منتهى البصرة، وحتى آخر يصيص  
نور.

ولقد تماهيت فرحا بحلولك، كما البشارة، وعرفت أن  
الكون ليس لونا واحدا، ولا نقيا أسود تغيب فيه ذاكرة  
المحبة، ويمتزج فيه الخوف مع أين الترقب للنهايات.  
أنا أريد منتهى النهاية معك.

لي أن أيلآ إليك..

أستكين، مستذكرا النبض الذي كنت نسيته مذ سنوات،  
فاختلف العالم كثيرا، وتغيرت كثيرا، وضاعت البوصلة.

### إشارات

أستمبحك الذكري، كي أنشر حكاياتنا على جدائل النور!!  
بوح، يستغزني حين تغيب، توق للتلويع بمناديل الحبة،  
والإعلان عنها، حد وشوشة من اعرف، ولا اعرف، أنني  
دائم الهذيان بالبعيد الذي غاب قليلا، وسياتي، وأنا  
حسبي منه إشارات يومئ بها قارة نجم، وقارة حلم، وقارة  
رسوم وجهه على خارطة القهوة في فتجان الآتي من دأبي  
في مسمى الترقب للبعيد.. واثق أنا من تلك العلامات،  
أرصدنا، انسج بيت المستقبل منها، أسكنه وحيد حتى  
تأتي.. فهل تأتي؟!

### كرامات الدرب

ولقد تراجعت الكلمات..

لهفي، على الشفاه، تهذي باسمك، تترلق حكاياتك، تغني  
فرحك، تنبئ بحلولك، وتنطق بشهادة أن لا ندى على  
غصن القلب إن لم يذشنه نبضك أنت..

أقبل، وارم طيفك، على توق عيوني، إن عز حضورك، كي  
أرى الكون بوحى من رضاك..

أقبل، واجعل رسمك، ينقش طيفك، على جدران روحي،  
أنا يورقني غيابك فأهجمس بالقرب الذي سيتحقق، بعد  
أن أمنت بكرامات الدرب الذي ينمي المحبة بيني وبينك،  
حتى بعد طول لهاث..

تعب الفؤاد، فأقبل، وأمس الجلم بطرف عينك ليقوم  
بهيجا بعد طول غياب، أقبل، فاشوق وشح القلب بسهاد  
القلق، وأنت دائما تقول آتي، ولا تأتي، كأنك مرهون  
لهذا الغياب، الآن.. الآن.. الآن.. كن.. طال البعاد، فكن  
الآن بهي الحضور.. غيابك، بعد اليوم، مؤقت، وأنت سيد  
الحضور، يا بعيد القريب!!

### خفة

عدت.. فعادت إلي مذ عرفتك الاتجاهات.. وعاد النبض،  
والبسمه، وخفة العصافير، وشذى الورود، واتساع الخيال،  
ولون الفراشات.

والدروب، كذلك.. عاد.. يام كه نسيت خطواتي عليها،  
هي ذي صارت أجمل، ومعها بات الحياة إيقاع، بينما روحي  
تسير على سلم موسيقاك، فيتمصني الفرح، فأغدوا نقما

ممنوعة في سورية حوالي اثني عشر عاماً، مما يشير إلى أن الرواية كانت تواجه بعض المشاكل منذ ظهورها الأول، ولكن الأمر لم يتطور إلى حد الأزمة التي حدثت في شهر نيسان (أبريل) سنة ٢٠٠٠. ومنسعى في هذه الدراسة إلى الكشف عن رؤيا العالم المطروحة في الرواية، آخذين بعين الاعتبار اختلاف تلقي القراء لرؤيا العالم المطروحة، باختلاف مواقفهم وثقافتهم ورؤياهم التي يصدرون عنها، وزمن تلقيهم لها.

تمكي الرواية حدث التمرد الذي قامت به مجموعة فاعلة انشقت عن الحزب الشيوعي العراقي أيام حكم عبد الكريم قاسم وما بعدها؛ رافضة سياسة الحزب الشيوعي، متهمه إياه بالمهادنة مع البورجوازية، رافعة شعار الكفاح الشعبي المسلح لإسقاط النظام الرأسمالي في العراق. ويتجسد هذا الحدث، ويتبلور من خلال شخصيتي الرواية الأساسيتين مهدي جواد، وميهار التياهي، وهما اللذان شهدا تمرد الأموار، وفشله الذريع، ونهايته الدموية المفجعة، ثم نُفيا إلى الجزائر بسبب تنظيئهما في خلية شيوعية. ويتزامن هذا الحدث مع ما يحدث في الجزائر بعد انتهاء حرب التحرير، وثورة المليون شهيد التي انتهت بالفشل أيضاً -كما تصورها الرواية- حيث استولى على السلطة أولئك الذين لم يفاوضوا الثورة بينما تحول الثوار إلى مشردين متسككين بين الخيامات، وبيوت البعارة، لأنهم لم يظفروا بنتائج الاستقلال التي حلموا بها. ويظهر هذا الحدث من خلال آسما الأخضر، وقلة بو عتاب اللتين تمثلان نتاج تلك المرحلة.

وتغلغل رواية "الوليمة" بين زمنين مختلفين، ولكنهما متصلان اتصالاً وثيقاً، إذ تجمع بين الزمن الحاضر، زمن المنفى والغربة، وبين الزمن

## «وليمة لأعشاب البحر» أزمة إيداع أم أزمة تلق

د أسماء أحمد مكيك

أولاً: روياء للعالم في الرواية؛

لعله من الأهمية بمكان أن نسلط الضوء على رؤيا العالم في رواية كثر الحديث عنها، وأشارت جدلاً كبيراً بين العديد من الأطراف، مما خلق أزمة للرواية دامت عدة أشهر، وما يجدر بالذكر أن الأزمة

التي أثارها الرواية لم تحدث زمن نشرها في الثمانينيات، بل حدثت الأزمة في القرن العشرين عندما أصدر إصدار طبعة جديدة من الرواية في مصر إنها «وليمة لأعشاب البحر» (١)، للروائي السوري حيدر حيدر (٢).

وتجدر الإشارة إلى أن كتابة هذه الرواية دامت حوالي تسع سنوات بين عامي ١٩٧٤-١٩٨٣. كما رفضت جميع دور النشر في العالم العربي نشرها، فاضطر الكاتب إلى نشرها على حسابه الخاص في قبرص، وإضافة إلى ذلك فقد ظلت الرواية

## وليمة لأعشاب البحر

(مسيح الموت)

حيدر حيدر

الماضي زمن الثورة، والتباعد الفاضل، وتبدو أحداث الرواية في مكانين مختلفين أيضاً؛ إذ تتوزع الأحداث بين الأحداث الماضية التي جرت في منطقة الأهوار- العراق، والأحداث الحالية التي تدور في مدينة بونة- الجزائر. كما تصور الرواية الانقلابات العسكرية، والانقسامات الحزبية، والصراعات المختلفة، والتباعدات ضد السلطة، وسيطرة الديكتاتورية العسكرية على السلطة.

ويبدو أن رؤيا العالم التي طرحها الرواية يغلب عليها الطابع السياسي، ولكن هذا لا يعني غياب الجوانب الأخرى الثقافية، والاجتماعية، والاقتصادية؛ فالرواية تسمى إلى تقديم رؤيا للعالم تهدف من خلالها إلى تحرير الإنسان من كل ما يعوق تحرره، وتثقل عليه، سواء كان العائق سياسياً أم اجتماعياً؛ أم اقتصادياً أم دينياً أم تاريخياً، وتُبرز معاناة الإنسان، وتشجده، ومضاهيه بسبب فقدانه تلك الحرية. والحقبة أن مفهوم الحرية التي تقدمه الرواية يُطرح من وجهة نظر ماركسية عبر شخصيتي الرواية الأساسيتين اللتين تقتزمان إلى الحزب الشيوعي وهما: مهدي جواد ومهياري الباهلي، وهذا سيفسر لنا الهجوم السافر، والصريح على جميع المهرمات- السياسة، والجنس، والدين- التي تحكم المجتمع العربي، وتضع رؤيا العالم التي تقدمها الرواية من خلال المواقف المختلفة التي يتخذها أبطال الرواية حيال القضايا العديدة التي تثيرها. فعلى المستوى الديني نجد رفض الدين بوصفه مؤسسة ثقافية- اجتماعية لها مبادئ وقيم تحكم المجتمع واضعاً؛ إذ تقدم هذه المؤسسة على أنها مؤسسة بالية، ولا تحقق حرية الإنسان، وأن قوانينها لا تتناسب مع قوانين الإنسان الطبيعية، وتجرده من القيم الإنسانية التي هي عصر التقدم والتفتحة. ولذلك يجب استبدالها بمؤسسة جديدة تراعي إنسان هذا العصر، وتمتكنه من بناء قيمه المعاصرة التي تتالام مع دوافعه الطبيعية، وتحرره من التقييدات الدينية المفترضة. فمهياري الباهلي يرى أن الإسلام والقرآن لم يحققا المساواة والعدل بين الناس، وأن الماركسية هي التي حققت ذلك، ويبدو ذلك واضعاً

## يبدو أن رؤيا العالم التي طرحها الرواية يغلب عليها الطابع السياسي، ولكن هذا لا يعني غياب الجوانب الأخرى

من خلال حديثه عن الاشتراكية المضاعفة، وسخريته من اشتراكية الزكاة (انظر: الوليمة، ص ٢٠١-٢٠٢). ويتابع مهيار حديثه عن ضرورة الوعي العميق بالتاريخ فيقول: "الوعي العميق بالتاريخ غالب وهؤلاء يهشمون التاريخ ويمهدونه مليون عام إلى البراءة. في عصر الذرة والنضياء والعقل المتغير يحكمونا بقوانين آلهة البدو وتعاليم القرآن. خراء"، (الوليمة، ص ٧٢). ونلاحظ السخرية من الآلهة وتعاليم القرآن، واعتبارهما أشياء لا تصلح لهذا العصر، ويجب تسليها لصالح المفاهيم الجديدة للاشتراكية من خلال الماركسية وغيرها من النظريات المادية التي تطرح هذه المفاهيم.

أما مهدي جواد فلا يجد ما يسخر منه سوى القرآن يجتزئ بعض آياته من خلال سخريته من الحاج محمد الذي تزوج امرأة واحدة على سنة الله ورسوله، محاولاً التعريض بالنبي محمد صلى الله عليه وسلم، فيقول: "ولكن الله قال: انكسوا ما طاب لكم. ورسولنا العظيم كان مثالثنا جميعاً ونحن على سنته. لقد تزوج أكثر من عشرين امرأة بين شرعية وخيلية وممتعة. وكان صلوات الله عليه وسلم يقول: تأسلوا. تتأسلوا فإني مفاخر بكم الأمم" (٣). (الوليمة، ص ٨٢). وإذا عرفنا أن مهدي لا يؤمن بالقرآن أصلاً، ولا برسالة محمد صلى الله عليه وسلم، لأنه ملحد يؤمن بالشيوعية؛ فسنكتشف حجم الإساءة التي يقصد إليها عبر استشهاده السابق. ونلاحظ أيضاً تشويه أسلوب القرآن الكريم للتعبير عن مصير الإنسان في الهلاك أو النقي أو الثورة يقول مهدي: «الهلاك أو المنفى. فاما من خضع وخاف وانصاع فقد

ابتلع الموسى. وأما من خرج مبارحاً في براري الروح التاهضة هاماً لا يدري تحت أي أسماء وفي أي أرض يموت، فقد اختار الزمان الفاضل. الزمان الأقصى» (٤)، (الوليمة، ص ٢١٢).

ولا يقتصر التناسخ الساخر على المصداق الإسلامية، وإنما ينطبق على الأديان الأخرى أيضاً، فصورة الدين المسيحي ليست أكثر إشراقاً من الدين الإسلامي. فالكاتب يستخدم أسلوب الإنجيل لمجد ذلك «الليوانان» (٥) ممثل السلطة المشوه، الذي ظهر على أقيع صورة، مميراً عن سيطرته على كل شيء، على لسان الراوي فيقول: «تلك اللاندين كانت ترى... وهي ترد في تيريل إلهي سميد، أبانا الذي في الآبار أبانا المذهب كتور الشمس. ليمجد اسمك العظيم وليعتد نور بهالك الخاضف للبرصار. وكالخشفاش المسحري لتترسج بذور سلالته المقدسة في أعماق الأرض. أيها القدوس الأبدي. آمين» (الوليمة، ص ٢٢٢).

وتتحدث مهدي حول حرية المرأة مع أسيا فيرى أن المرأة لا تمارس حريتها، وهي أسيرة الجهل والأسرة الأبوية، ومجتمع الذكورة، وطالب أسيا أن تتحرر وأن تقوم بما ترفق به دون أن تعير اهتماماً لأخلاق المجتمع الذي تعيش فيه، وقيمته وتقاليد، (انظر: الوليمة، ص ٥٢-٥٣-٥٤). ويصرح مهدي في بعض الأماكن من الرواية عن موقفه من الدين والأخلاق، والتقاليد، وضرورة الانفصال عنها ورفضها، ويعترف بملء فيه أنه ليس أخلاقياً، وأن هذه الأخلاق ما هي إلا أخلاق العربان التي تجاوزها هو منذ عشرات الأعوام، يقول السراوي عن مهدي: "وفي تلك الليلة تحدث من تحميم الأوثان التي أقامها الآباء والأجداد، وضرورة الانفصال عن الدين والله والأخلاق والتقاليد، والأزمة المحلة، والجنة والجحيم الخرافيين، وطاعة أولي الأمر والوالدين، والزواج المبارك بالشرع، وسائر الأكاذيب والطقوس التي رسمها دهر الكتبة"، (الوليمة، ص ١٩٢، وينظر: ص ١٩٢). ويضيف مهدي مخاطباً أسيا: «لكنني ملحد كما تعرفين. الشرف والباكارة وأخلاق العربان هي مؤخرتي من عشرات

الأعوام)، (الوليمة، ص: ٢٨٠).

وبالمعنى إلى الانتماء العقائدي الذي يتبناه كل من مهدي ومهيار، يتضح لنا سبب الموقف السلبي الذي يتخذانه تجاه الدين والأخلاق والقيم والتقاليد، ولا ميماء الدينية منها. فهما يصرحان بأنتمائهما الماركسي، وتأثرهما بالأفكار الشيوعية وقادتها، ويتضح ذلك من خلال قول مهدي جواد بأنهم بحاجة تهرجي: «هذا قد التقينا أخيراً لنفعل المغرب بلولة الماركسية. أنتم في الأيديولوجيا والفلسفة ونحن في الفلك»، (الوليمة، ص: ١٩٠، وينظر: ص: ٢١).

ومهيار الباهلي يرجع بأنتمائه الديني إلى المذهب الشيعي ولكنه يتخلل عن هذا الانتماء، ويختار لنفسه انتماء آخر هو الانتماء الماركسي، ويشير الراوي إلى هذه النقطة فيقول: «وقبل أن يلتحق الباهلي بحزب الأهوار كان يتحول في الجامعة بعد هزيمة حزيران نحو الماركسية. لقد سقط الرهان على الخط القومي-الجزائري بهزيمة عبد الناصر. وفي كلية الفلسفة وباحة جامعة بغداد كانوا يستقرون تحوله الجديد: مذهب نهجي بعمامة ماركسية». باستقرازا يلمحون إلى أصوله الشيعة وأسرته المتدنية التي تنتمي إلى الأسياد الحسينيين»، (الوليمة، ص: ٥٠، ٧٢).

أما مهدي جواد بطل الرواية فيظهر انتماءه من خلال استماتته للماضي عندما كان في العراق قبل قدومه إلى الجزائر، حيث يحكي لنا الراوي قصته فيقول: «ويعزبه كان إيمانه لا يُعد يوم ذلك. طرد من الجامعة لأنه شيعي محض وقائد مظاهرات. وأكثر من مرة نقل من عمله التدريسي. كما تعرض على مدى أعوام للإرهابية والتحقيق والاعتقال. ثم طرد من الوظيفة لبثه أفكاراً أحادية وأمية معادية للثورة المقدسة»، (الوليمة، ص: ٦٩-٧٠).

ويبدو أن شخصيات حيدر حيدر تتقاطع في كثير من ملامحها مع شخصيته، شخصية مهدي جواد هي مزيج من حيدر ومهدي جواد العراقي، فكلاهما مدرّس لغة العربية، وكلاهما نُفي إلى الجزائر، وكلاهما يتبنى الفكر الماركسي، ومهيار الباهلي يتحول إلى الماركسية بعد سقوط التيار القومي إلى هزيمة حزيران كما فعل حيدر. ويؤكد

ما نذهب إليه من التشابه الكبير بين المؤلف وشخصياته ما صرح به حيدر حيدر نفسه حيث يقول: «من المعروف في عالم الأدب أن يتمائس ويتناسج الكثير من الملامح والطباع الذاتية التي يمكن أن تكون شخصية (تم رسمها) في هذا العمل أو ذلك. هذه الملامح تظهر متباعدة في الأعمال الكتابية وقد وُصفت في شخصية معينة. سلوك من الغضب أو طبع نزقة أو حزينة لدى الكاتب تبحث عن شخصية وتظهر من خلالها. هناك ملامح مني، مثلاً، في مهدي جواد، وهي مزيج مني ومن آخره (٦). ويشير عبد الرزاق عبيد إلى أن القارئ يستطيع أن يكتشف منذ الصفحة الأولى التطابق بين أنا الراوي، بين الكاتب والبطل في الوليمة، أي بين مهدي جواد وحيدر حيدر (٧). والحققة أن الرؤيا الماركسية التي تقدمها «الوليمة» عبر الراوي، وأبطال الرواية هي رؤيا الكاتب نفسها التي «انتقل إليها من الخندق القومي المؤطر بالنظريات المثالية والميتافيزيقية بعد مدة طويلة من الصراع الفكري مع الذات عبر اصطراط تيارات مختلفة تمخضت في النهاية عن اعتناق واع للماركسية كخيار واحد بعد فشل وسقوط الخيار القومي المحض إثر هزيمة حزيران ١٩٦٧» (٨). ويقول حيدر مبراً عن ذلك: «في منتصف السبعينيات أستطيع أن أقول إن قناعاتي بالماركسية قد تبلورت بصياغتها النهائية. الماركسية بما هي منهج مادي تاريخي، مادي جدلي. والماركسية بما هي عقلنة المجتمع العربي وتحويله، ونقله من مداره الإنحطاطي المتخلف في مجمل بناء، إلى مدار التقدم الكوني والسيروية الإنسانية الحاصدة» (٩). إن هذا الكلام يشير إلى أن انتماء الكاتب ليس مستمداً من البيئة التي ينتمي إليها، وإنما من خلال تأثره بالماركسية، وهذا ما جعل شخصياته التي تحمل بعض صفاته تحمل الانتماء نفسه أيضاً. ولا بد من الإشارة إلى أن الروائي جعل الشخصيات التي تشابهه في الانتماء شخصيات مثقفة وواعية بمكس الشخصيات الأخرى التي تخالفه؛ فحالا فضيلة امرأة بسيطة وساذجة، وزوجها يزيد متعصب، والحاج محمد زائر مهد رسول الله وعاشق كعبته

يتعثر باختلاطات عقله وبالدممات الأخلاقية التي يطفها ذممه المثلث بالأموال والصلاوات والكبت الجنسي (انظر: الوليمة، ص: ٢٩-٣٠، ٧٧، ٢١٠-٢١١، ٢٢١-٢٢٢)، وهذا إن دل على شيء فإنه يدل على تعصب كل مثقف للتيار الذي ينتمي إليه مع أنه ربما لا يكون لديه الاطلاع الكافي على التيار المعارض. وهذا وارد عند حيدر الذي يقبل على ثقافته وفكره النقافة الغربية، ومع ذلك نجده يدين التيارات والانتماءات الأخرى، ويظهره بمظهر مشوه مع أنه يدعي ضرورة الحوار والموضوعة وعدم الانغلاق والتعصب (١٠). ويؤكد هذا الكلام ما يراه السيد بسين من «تجاهل المثقفين أن الحقيقة نسبية، وإدعاء كل مثقف أن التيار الذي ينتمي إليه ماركسياً أو إسلامياً أو قومياً يمتلك الحقيقة بمفرده، إضافة إلى عدم الاطلاع الكافي على المصادر الفكرية الأساسية للتيارات المختلفة (يكشف عن هذا عدم اطلاع المثقف الماركسي على المصادر الفكرية الأساسية للفكر الإسلامي، وعدم اطلاع للفكر الإسلامي على المصادر الأساسية في الفكر الماركسي) اقتفاء بأسلوب الرهض المبدئي والإدانة، ومن هنا غياب الحوار» (١١). وهذا يعني أن حيدر ينطلق من الواقع الاجتماعي في هذه النقطة فهو يميل غياب الحوار بين مختلف التيارات، ولكن لا يجسد هذا تجسيداً نقدياً، وإنما يقرره عن غير وعي من خلال ممارسته في روايته. إن حيدر لم يستطع أن يترك شخصياته تتصرف بحرية لتبرير عن اختلاف الانتماءات فيما بينها لتصل إلى رواية متعددة الأصوات؛ بل تدخل ليقف في جانب الشخصيات التي تحمل انتماءه، مظهرًا للشخصيات المعارضة في الانتماء بمظهر سلبي، مما حول الرواية إلى رواية سياسية، الواحد، صوت السارد (الراوي) المجهنم على كل شيء في الرواية، بتقديم رؤيا ذاتية للمال أحادية الجانب، وتقننن للموضوعة.

لقد أشرنا إلى أن الكاتب يتبنى الماركسية عن قناعة، وهذا ما يفسر لنا الموقف السلبي الذي ظهر في «الوليمة» تجاه الدين والقيم والأخلاق المستمدة منه. فمن المعروف أن الماركسية تدعو





إلى نسف الدين وإحلال العلم مكانه، لأن هذا الدين من وجهة النظر الماركسية يشكل علقاً أمام حرية الإنسان وتقدمه، فهو أفيون الشعوب الذي يؤدي إلى استمرار استلاب الإنسان، ثم إن الارتداد إلى الدين ما هو إلا نوع من أنواع الوعي الزائف، الذي تحدث عنه ماركس، ولا يدل على افتقار بالانتماء الديني لأن الحل المادي في المفهوم الماركسي هو الفهم الصائب للواقع بينما الحل المثالي ما هو إلا فهم زائف للواقع (١٢). وتقف الماركسية الموقف ذاته تجاه الأخلاق فهي «تكر الأخلاق الأبدية المستمدة إلى العقائد الجامدة، وهي تكرر أي محاولة لفرض معتقدات أخلاقية جامدة على البشر بمثابة قانون أخلاقي نهائي ثابت وخالد بعيداً عن لتمام الأخلاق مبادئه غير الطارئة. والماركسية تؤكد أن أية نظرية للأخلاق وأية تشكيلة للمبادئ الأخلاقية إنما هي في آخر المطاف حاصل للوضع الاقتصادي للمجتمع» (١٣).

ومن الناحية السياسية يبدو رفض السلطة الحاكمة واضحاً، إذ تصورها الرواية على أنها سلطة قمعية ديكتاتورية عسكرية أثبتت بها أقطار الوطن العربي المختلفة، وضرورة التمرد عليها والتحرر منها. والجزائر التي تحررت من المستعمر الفرنسي تقع تحت سيطرة سلطة عسكرية بقيادة يوميين الذي أطاح بحكم بن بيلال الاشتراكي (انظر: الوليعة، ص ١٩-٢٠، ٢٧٧-٢٧٧). ولا يختلف الحال في العراق عنه في الجزائر، فقد سيطرت أيضاً السلطة العسكرية ووقع البلد تحت وطأة الزمن العسكري، (انظر: الوليعة، ص ٢٣).

وفرد الكاتب للحديث عن السلطة وشكلها المشوه فضلاً كأملاً في الرواية تحت عنوان «ظهور اللويثان»، وينتد فيه السلطة وممثلها ابن أبي ضبيعة الكلبي بأشنع الصفات، هذا الحاكم الذي وصل إلى السلطة في العراق بعد تحالفه مع العسكر، فينمنا كان المناضلون يشقون ويصرخون ويهيمون وينضمون إلى الموت المحقق، «كان الجنرال الكلي القدرة يوطد سلطته من خلال حلفه التاريخي مع العسكر وأعاون رأس المال ورجال الدين والتقليد

## الماركسية تؤكد أن أية نظرية للأخلاق وأية تشكيلة للمبادئ الأخلاقية إنما هي في آخر المطاف حاصل للوضع الاقتصادي للمجتمع

الشويعي للسم القومي: هاي هنلر، هاي كريم، هاي عارف، وسائر الهيايات التي ستأتي، وتصرخ بصوت طاع: الله- المشيرة- الطائفة- الملك، أنا الله على الأرض. أنا الشعب. ويومذاك ستصدر الأوامر في كل أرجاء البلاد: من دخل بيت الجنرال أب الشعب جميعه هو آمن، ومن دخل بيته الخاص. أما من دخل بيت الحزب فالوطن حل من دمه المهدور» (الوليعة، ص ٢٥).

وفي الجزائر تسببط مؤسسة السلطة-المسكبة القمعية التي تلاحق الأفراد، وتكبث الحريات، فقد اقتحم رجال الشرطة بيت مهدي جواد، وأصمطوبه إلى مركز الشرطة لأنه ارتكب خطأ ما في حديثه عن السياسة فقد «كانت الإشارات والرموز واضحة بما فيه الكفاية». وفي ربيع الساعة الأخيرة أفهم المستجوب أنه ارتكب خطأ يصعب غفرانه والسماح به في بلاد أخطأ أنها بلاد هو حر بالشكل الذي استوصيه» (الوليعة، ص ٣٦٤-٣٦٦، وينظر: ص ٢١٩-٢٢٠، ٣٢٦-٣٦٦). وكما فرض اللويثان في العراق سيطرته بالقبح والإرهاب فهل كذلك «يو خروية (يو مدين) ممثل السلطة في الجزائر يحكمه الفردي، وعندما مخرج الشعب في ثورة منقل الكولونيل يو خروية ومسقط رأسه صارخاً: لا للعسكر. لا للديكتاتورية. نعم لين بيلال. نعم للحرية. في ذلك اليوم العاصف. تلقى الجند الأوامر بمواجهة الشعب الغاضب فنزلت البرزات الكاكية إلى شوارع المدينة وابتدأت حصادها المموي». (الوليعة، ص ٢٧٧-٢٧٧) والعودة إلى ممثل السلطة «اللويثان» ستلاحظ أن الراوي قد تفتن في وصفه

بأشنع الصفات، وقام بتصوير أعماله وأفعاله موطناً للأسطورة، والرمز، والتاريخ، في بنائه هذه الشخصية، وتلوثرها. فهذا «اللويثان» هو «سليل هرمونات القتل والتاسل والنيكتريا القومية»، وهو «ذلك المسخ الغريب الذي يسقط عليه رمزياً عبد الله بن أبي ضبيعة الكلبي، سيقال عن ظهوره نبوة تستند إلى تقاويم انتظار ظهورات وتحويلات المهدي المنتظر. كالفطريات سينبت بعد أن تكدفه الريح الصفراء الجالسة على سطح الأرض المسالحة كالزبلية لإنبات كل أنواع الشوكيات والنخاريات والنخل البري والزرزير والحامضيات والقناد واللوية والصبار الوحشي. سيولد حاملاً في دمه نسم هذه البهائيات على شكل قنطور أو لويثان. نصفه الأعلى بهيئة ضبع والنصف الأسفل شبه سرطان رملي زاحف» (الوليعة، ص ٢٣-٢٤، ٢٢٧-٢٢٨). بهذا الإقناع يسجتر الراوي في وصف شخصية «اللويثان» رمز الحاكم المستبسط باحثاً عن جذره التاريخي مجازياً، وموظفاً الإرث الأسطوري في تصوير ولادته ومجرباته وخواريفه. وليس شكل هذه الشخصية هو المشوه فقط، بل داخلها أيضاً هي مصابة بلوثة من المساخ من خلال أحلام جنونها الوردية التي تستعملها بأننا وريثة الفرسان القدامى الذين انتصروا في القادسية وحطين، ودقوا أبواب بوابتيه، آنذاك سيعتق صوتها فوق موج الجماهير الزاحفة نحو حلمها صارخة بافتدراب فتوحات التوحيد للإمارات المجزأة، واحدة بإمبراطورية لا يتقوى الشمس عنها. ومن أجل ذلك سيجز «اللويثان» شعبه وضيابطه وجنوده في أكثر من حرب خاسرة، وتقبض البماء، ويبقى هو يتحدر من مجد الشهداء ومهم الذي يبعث الأرض، ولا يقتني بذلك، والحروب الخاسرة، بل يقوم بإطلاق اليد الطولى لجنوده في طرد البلاد وعرضها في النهب وهتك الأعراس، واستباحة كل ما هو مقدس وأخلاقي كتمويش خبيس من خسائر الحروب، وصار الهزيمة، ونزعة السلطة الاستبدادية، وجنون العظمة لدى هذا الوحش صاحب الجذر الحيواني، والولاية الذي جاءت



به الصحرَاء المنيعة، وحملته الريح الصفراء (ينظر: الوليعة، ص ٢٢٠-٢٢١-٢٢٢-٢٢٣-٢٢٤-٢٢٥-٢٢٦-٢٢٧-٢٢٨-٢٢٩، ٣١٢). وإذا كان الراوي يروي سيرة هذا «الوليَّان» بطريقة توحى بالموضوعة إلا أن بعض المبررات، التي ربما سقطت منها من الراوي، توحى بسطحة على هذه الشخصية، فمن خلال حديثه عن «الوليَّان» بضمير الغائب، تظهر بعض الجمل التي يظهر فيها ضمير المتكلم بصيغة الجمع حيث يقول الراوي: «في غفلة من الزمن وضاع الوعي البشري، جاسنا ذلك الوليَّان المجنون، داهم القارة المنزدة بقوة جنده وظلالنا» (الوليعة، ص ٢٢٣). وإذا كانت الرواية تشير في بعض المبررات إلى أن المقصود بالوليَّان هو عبد الكريم قاسم أو جمال عبد الناصر؛ فالحقيقة أن استخدام الراوي لضمير المتكلم يكشف عن رغبته يجعل هذه الشخصية نموذجاً للحاكم الديكتاتور العسكري المستبد في كل أقطار الوطن العربي وسطحة على هذا الحاكم وسياسته وسلطته، ولعل المشاهد التالي يؤكد ذلك حيث يقول مهدي جواد: «في العراق وسوريا ومصر وسائر بلاد العرب لا يوجد غير النهب والقتل والأكاذيب، الحكام العرب يا خالة لا لا خلافات وملفاته وأعداء لشعوبهم» (الوليعة، ص ٨٦).

وتصل إلى المحرم الأخير التي تسعى رؤيا المالم في الرواية إلى نفسه وهو «الجنس» باعتباره علاقة أمام تحقيق الإنسان لحرية. ويبدو ذلك واضحاً من خلال تسويق ظاهرة الاعتراف والسقوط الجنسي، والدعوة إلى فعل كل إنسان لما يحلو له ناسفاً عرض المالم بكل الأديان، والأعراف والتقاليد، والأخلاق والمبادئ، والمبادئ التي من الممكن أن تشكل عائقاً أمام تحقيق الإنسان لحرابه وشهوته وكل ذلك يحدث باسم الحرية. فغلة بو غلاب المومس المنرفة تقول من نفسها: «أنا لست عاهرة بل امرأة حرة. اختار الرجل الذي يمجني» (الوليعة، ص ٥١). وفي أعماق غلة «رغبة إشهار تحررها مع رجلين غريبين في وضع التهاور داخل مدينة مزروعة» (الوليعة، ص ٧٢).

وتجاهر بفحشها، وانحرافها معتبرة ذلك نوعاً من الحرية، تتحدث عن مغامراتها قائله: «لأول مرة أتمري» هم كانوا يمزونني. رشيد الفلسطيني مرق مرزالي وثام معي أربع مرات في ليلة واحدة، هو الآخر كان متزوجاً ولديه أطفال، لكنه كان رجلاً شهماً يعرف معنى وحدة امرأة كما يعرف كيف يستجيب لرغبة جسده الظالم». مرسى المصري بعد أن يشرب النبيذ والحشيش كان يتحول إلى منشد شعبي وهو يضاجمني حتى الصباح، ذو التون العراقي كان يبكي بين فخذيه وهو يهذي بالشعر» (الوليعة، ص ١١٢-١١٤، وانظر: ص ١١٥).

وتتوالى مهادي أن يؤثر على آسيا لتتور على مجتمعها، وألقم، والأخلاق، والمبادئ التي فيه مدمية أنها بذلك تحقق حريتها، وذلك من خلال علاقاتها به دون أن تقيم أي وزن للمجتمع الذي تعيش فيه، هذه الحرية التي تقوم على مبدأ الرغبة، (انظر: الوليعة، ص ٥٢-٥٣-٥٤-٥٥، ٢١٥). إن مهدي يريد آسيا أن تتحرر من رغباتهم لتصبح عبة لرغباتها، ثم إن القوانين الدينية لا تحقق الحرية للإنسان، والذي يحققها هو القوانين الداخلية، قوانين الرغبة، والتصرف من شهر ضابط أو قانون، وماذا سينتج عن مثل هذه الحرية؟ إنها علاقة غير شرعية في النهاية بين آسيا ومهدي فهل هذه هي الحرية؟ (انظر: الوليعة، ص ٢٢٢). ولا تختلف آسيا عن غلة سوى في اقتصادها بعلاقتها مع شخص واحد. فهي تتحدث عن الأخلاق والشرف ثم تجدتها بين أحضان مهدي يشريان البيرة، وتنام معه في بيته من غير رابط شرعي يربط بينهما، أما مهيار الباهلي الذي بدا وقياً لمائلته، رافضاً الخيانة، وإقامة علاقة غير شرعية مع غلة التي قدمت نفسها له، أو مع غيرها، تجده في نهاية الرواية وهو في حالة حنى لا يخلصه منها سوى التحامه الجنسي بغلة بو غلاب، (الوليعة، ص ٢٢٢-٢٢٣-٢٢٤-٢٢٥، ٢٢٦-٢٢٧). والحقيقة أن مفهوم الحرية الذي تطرحه الرواية لا يعبر عن واقع للمجتمع العربي الذي ترصدته وإنما هو دعوة المجتمع إلى الانحلال الجنسي على شاكلة ما حدث في الغرب، وأدى إلى تمسك العلاقات

الإنسانية، وتفكك الأسر، وظهور القعد، والأمزات النفسية، والجرائم والأمراض وغيرها من المظاهر المنتشرة بشكل واضح في المجتمع الغربي، وإن كان هذا الأمر يتراوح من نهضة علمية وصناعية في الغرب، فإنه في المجتمع العربي ليس كذلك. ويؤكد هذا ما ذهب إليه في بدايات القرن العشرين محمد توفيق دياب الذي يتحدث عن علاقة الرجل بالمرأة فيقول: «لست أكتب هذه الكلمة على سبيل الوعظ والإرشاد، وإنما أريد أن أسأل الشرقيين عامة هل يريدون أن يحتفظوا كما كان أسلافهم يحفظون بذلك المبدأ القديم الذي نسجه صيانة الأعراس أو طهارة الآداب أو المصافاة أو ما إلى ذلك من معان قد اشتهر الشرقي بالتشدد في تقديمها، أم هل يرون رأياً جديداً هو أن أباحاً قد غلوا في ذلك غلوا شديداً، وأن الأمل والأقرب إلى واعي العفلة هو التهاون قليلاً في أمر هذا الشيء الذي يسمونه «العرض»، وأن المرأة خلقت للرجل والرجل خلق للمرأة، وأن هذه الحرية المثبتة التي تقسم الرجل على زوجته والزوج على مالمها في كل وجوه المتاع البدني. هوود بالية يجب القضاء عليها معاشاة للروح الاشتراكية حتى في هذا» (١٤).

وإذا عدنا إلى الحوار الذي أجريته مع حيدر حيدر سنجد أن ما جاء في الرواية ما هو إلا صدقاً لأفكاره، ورؤيا المالم المقدمة في الرواية والتي تتقاطع في كثير من ملامحها مع رؤيا الكاتب نفسها، فتسويغ الانحراف والسقوط الجنسي ناتج عن انخياز الكاتب إلى المرأة التي شوهدا المجتمع الذكري والديني، والدعوة إلى تحررها وتطعيمها للحدود المرفوضة عليها لتعود لها إنسانيتها ودورها الفعال في المجتمع (١٥). ويؤكد الكاتب على ضرورة تحرر المرأة، واختيارها لملائمتها مع الرجل بالشكل الذي تراه مناسباً بعيداً عن الإباحية المرفوضة طبعاً» (١٦). والسؤال الذي يثيره الشاهد: ما هو الشكل المناسب الذي تختاره المرأة في علاقتها مع الرجل؟ وما هو حد ذلك التحرر، والتحرر من ماذا إن لم يكن من القوانين التي يمتنها المجتمع لعلاقة الرجل بالمرأة. إن الأمر هنا يدخل في النسبية، فمفهوم الحرية



والشكل المناسب، ومفهوم الإباحية قد يختلف من امرأة إلى أخرى، فما تراه امرأة ما إباحيا وغير مناسب، قد تراه أخرى تحريرا وتقدما، وهنا تحدث الفوضى الأخلاقية أيضا.

لقد وضعنا فيما سبق أن رؤيا العالم التي تطرحها الرواية تهدف إلى تحرير الإنسان من جميع المحرمات «الدين، والسياسة، والجنس» التي تقف عائقا في طريقه، وهذا يتقاطع مع رؤيا الكاتب النظرية إذ يرى أن «حياتنا وواقعنا العربي مازالا محكومين بالقمع: قمع سياسي، قمع اجتماعي، قمع جنسي، قمع ثقافي، قمع ديني، وهذا القمع معاد للحرية والإنسان» (١٧). وبدعو الأديب في مكان آخر إلى إحلال الثقافة الثورية للتسمية الموقفة لتغيير الإنسان والمجتمع، ونصف البنى التقليدية نفسا جزئيا ابتداء من الموروث المثالي اللاهوتي، وعبوراً بالملاقات الاجتماعية الاقتصادية الاستغلالية، طموحاً إلى إقامة مجتمع الاشتراكية والديمقراطية؛ ذلك لأن الثقافة الثورية هي وجدها التي تستطيع الكتابة عن الاختلاط الجنسي والكتب والحرية السياسية والدين (١٨). ويتحدث حيدر عن نفسه يقول: «إنني كاتب فضائي، مضاد للأخلاق السائدة ومعاد للاستبداد وأحاول في كل ما أكتب أن أكون مع مجتمع مستقبلي «ديوتوبيا» أو مدينة فاضلة، تكون الحرية الإنسانية أساسها، وتكون فيها نظم العالم القديم قد تدمرت لأنها نظم ملطووس معادية للإنسان» (١٩). وهذا ما ظهر جلياً في الرواية. ولعل ما توصل إليه عبد الرزاق عبد من خلال حديثه حول بؤرة السارد في «الوليمة» والتي هي بؤرة الكاتب الممثل غيظاً من كل شكل من أشكال النظام يدا من النظم السياسية، ومروراً بالأنظمة العقائدية والاجتماعية والأخلاقية، ووصولاً إلى النظام الروائي (٢٠) صحيح إلى حد بعيد. فالرؤيا التي يطرحها الأديب لا هي إلا «الرؤية الفوضوية للعالم التي لا تعترف بنواميسه أو قوانينه أو نظمه، ولا تقرر إلا بنزعته الفريزية التدميرية الهدامة، وحق الفرائز أن تحكم العالم، إنه الوصي النموذجي للمثل العربي وهو يستبدل الواقع بالرغبة، والمعرفة بالأيديولوجيا، الوصي البورجوازي

الصغير الذي يرى في الحرية تجاهلاً للضرورة أو عدم اعتراف بها، تمطش الجسد لعيش طبيعته بعيداً عن الشروط الاجتماعي وضروراته، تطلع للثورة يتجاهل قوانينها أو يجعلها، وكتابة للرواية دون الاعتراف بقوانينها، وخصائصها كجنس أدبي له ضرورته. والحرية السياسية والاجتماعية والأدبية لا تتمكن من اختراق الضرورة إلا بتكملة والسيطرة عليها بمعرفه قوانينها» (٢١). والحقيقة أن الملاحظة التي يقدمها عبد حول الرؤيا الفوضوية للعالم، والتي تصل إلى عدم الاعتراف بقوانين الكتابة الروائية، وخصائصها كجنس أدبي، ملاحظة ذكية جداً، ولعل الأزمة التي أثارها الوليمة هي نيسان عام ٢٠٠٠ كانت نتيجة لذلك، لأن القضايا التي طرحها الرواية قد طرحت في العديد من الروايات لدى العديد من الروائيين، ومع ذلك لم يمتزج أحد عليها، ولكن الطريقة الهجومية والساخرة، واللغة الجارحة، والكلام البذيء في الرواية، كل هذه الأشياء هي التي أثارت مسخط الناس على «الوليمة» وخلقت الأزمة.

#### ثانياً: تلقى الوليمة

تبدأ رواية «وليمة أعشاب البحر» بتوجه حيدر حيدر من أكثر النماذج وضوحاً بالنسبة إلى الحديث عن المثالي (القارئ) الذي توجه إليه كاتبها بالخطاب، إذ إننا أمام هذه الرواية لا نتوقع أو نطمح نوع القارئ الذي تضاهيه، بل رأيناها عياناً وهو يعبر عن رأيه في هذه الرواية، وتلقيه لها، وموقفه منها بشكل فعلي إثر الأزمة التي أثارها الرواية. يتوجه حيدر حيدر مبدع «الوليمة» في خطابه الروائي بداية إلى القارئ الجماعي، القارئ العربي بشكل عام يدعوه فيه إلى الثورة على كل ما يوقو تحرره، سواء أكان الماثق سياسياً، أم اجتماعياً، أم اقتصادياً، أم دينياً، أم تاريخياً، ويظهر مسخطه على كل هذه الأشياء بوصفها قيوداً تكبل الإنسان العربي، وتسلبه حريته. والسؤال الذي يفرض نفسه هنا: كيف وصل هذا الخطاب إلى القارئ العام (القارئ الجماعي)، وماذا كان ردّ فعله عليه، وما هي المواقف التي اتخذها تجاهه؟

تود الإشارة بداية إلى أن «الوليمة» عندما ظهرت في الثمانينيات لم ينته إليها إلا عدد محدود من القراء المتخصصين، ومعظمهم من اليساريين، وقد اعتبرها جميعهم رواية سياسية، واشادوا بها، فقد رأى شاروق عبد القادر أنها رواية موجعة وجارحة، كما أن الحقيقة في علمنا العربي موجعة وجارحة، وهي تمزق الحبيب والأقربة دون أي محاولة لخداع الذات أو الآخر-القارئ، فهي ليست رواية من ينشد التسلي، وإنما هي رواية مكتوبة ببنع الانقلاب الموجع، كما أنها توجد بين هموم العرب المعاصرين مشاركة ومناخية على نحو نموذجي، ويتفق الروائي عبد الرحمن منيف مع الناقد فاروق عبد القادر في الرأي.

أما علي الراعي فهاخذ في الرواية إصراراً كانها على أن يورد شيئاً تاريخياً بعقبة ما حدث أثناء تناوله للأحداث الثورية في العراق، مما أدى إلى نقص الحيوية في تناوله لهذه الأحداث، وكان ما كتبه أشبه ما يكون بالتقارير السياسية.

ويشيد محمد براءة ببناء الرواية المجدول والمتضارب من اللغة الدقيقة المتوجهة بعسمة الشعر وتجريدية، ومن التمدد المسافر تجاه الخطاب الإيديولوجي المكرر (٢٢).

ويختلف محمود أمين العالم مع براءة، لأنه يرى أن التعميم والتقييم الإيديولوجي الزاعق المجرى الذي يكاد يجعل من الصدق الحسي في رؤيتها للعالم نفسه مزجاً ذاتياً أكثر منه مصداقية موضوعية. ولكنه في الوقت نفسه يشير إلى أنها تعبر بمالها عن كثير من المعطيات والقيمات الأساسية في علمنا الموجع، وهو واقعنا العربي الراهن، وهو تعبير بالغ المرارة والفتامة والقسوة والصدمة، وهو تعبير صادق عن هذا الواقع العربي، ولكنه صدق محدود نظرية الطابع الذاتي على الطابع الموضوعي، ويتفق مراد كاسوجبة مع العالم فيما ذهب إليه من غلبة العنصر الذاتي على التقييم الموضوعي (٢٣).

هكذا نجد أن هؤلاء القراء، ومعظمهم من القراء قد اهتموا بالرواية ووقفوا عندها بالدرس والتحليل، وقدموا لها قراءات مختلفة، ومع أنهم أشاروا إلى أنهم بعض الجوانب السلبية فيها؛ إلا أنهم



يتقنون جميعاً في اعتبارها رواية مهمة ومتبرزة. والحقيقة أن ما قسّم هؤلاء لا يمكن أن يمر عن موقف القارئ الجماعي (العام) لأنهم جميعاً يحملون انتماء واحداً، ويتبنون فكرة واحداً أيضاً، مما يجعل موقفهم من الرواية بوصفهم قراء ينضوي تحت عنوان القارئ الفردي، والقراءات الفردية لهذه الرواية.

أما القارئ الجماعي (العام) وموقفه ورد عمله على هذه الرواية، فقد ظهر بشكل جلي إثر الطلعة الجديدة الشعبية التي أصدرتها سلسلة «آفاق الكتابة»، قصور الثقافة لـ «الوليمة» في تشرين الثاني سنة ١٩٩٩، ووصل رد فعل القارئ الجماعي في شهر نيسان سنة ٢٠٠٠ إلى حد خلق أزمة للرواية، ولصاحبها دامت عدة أشهر.

وقد انقسمت مواقف القارئ الجماعي (العام) تجاه أزمة «الوليمة» إلى ثلاثة مواقف متباينة أدت إلى انقسام القارئ الجماعي إلى ثلاث فئات أو مجموعات، وهي:

أولاً: الموقف المعارض للرواية، والذي رأى فيها خروجاً وانتهاكاً للمقاسبات الأدبية والشرائع السماوية، والأداب العامة، والقيم القومية. وقد نهى هذا الموقف التيار الإسلامي وعامة الشعب.

ثانياً: الموقف المؤيد للرواية، ويرى أن المعنى الكلي للرواية يشير إلى قيام حركتين ثوريين: إحداهما شيوعية مجاهدية للذين في أسوار الاسرا، ويكون مصيرها الفشل الذريع، والثانية ثورية تحريرية رفعت القرن الكريم، واعتمدت على الإيمان فانتصرت في الجزائر. أما من يظن أنه مسماس بالدين، أو ملن في القرآن الكريم، أو تعرض بحياة الرسول صلى الله عليه وسلم، فهو من قبيل سوء فهم الفن الروائي، وتحريف عباراته، وهذا ما يقع فيه القارئ غير المتمرس بقراءة الأعمال الإبداعية، وغير المدرب. وقد تبني هذا الموقف التيار الرسمي الذي وقف موقف المدافع عن الرواية، ورمزها مع نسب إليها، وأقر بأن إعادة نشرها لا يمكن أن يهد مسماس بالدين. ومن الممكن أن نطلق على هذا الموقف: الموقف الرسمي لأنه يمرر عن السلطة الرسمية التي تبنت نشر الرواية.

ثالثاً: الموقف الأخير هو الموقف الحيادي الذي لم يكن مع أو ضد الرواية، وقد تبناه التيار المعتدل الذي رفض تدخل الأهر في تقييم الأعمال الإبداعية والحكم عليها، واعتبر أن هذا الأمر ليس من شأنه، وإنما هو من شأن النقاد والمختصين في هذا المجال (٢٤).

ونلاحظ من خلال المواقف السابقة اختلاف ريفي كل فريق للرواية باختلاف الرؤيا الفكرية التي يتبنّاها، والتيار الذي ينتمي إليه، مما أدى إلى غياب الموضوعية في التماثل مع الرواية، وتطرق كل من الفريقين الأول والثاني في موقفيهما، واعتادهما الطريقة نفسها في بتر بعض الشواهد عن سياقها ليصل كل فريق إلى النتيجة التي يريد الوصول إليها.

فالفريق الأول لم يتعامل مع الرواية على أنها عمل أدبي هني، بل اعتبرها وثيقة لإدانة صاحبها، وتكفيره واستباحة دمه. وإذا كان هذا الفريق قد أصاب في استشفافه للرواية الإبداعية المطروحة في الرواية؛ فإنه قد أخطأ في طريقة تامله معها والرّد عليها بطريقة غير حضارية تلجأ إلى السباب والشتم والتكفير ولا تمت إلى الإسلام بصلة. فقد نهى الإسلام عن التكفير، لأنه من كفر مسلماً بعد أن كفر. ولاسيما أن الروائي حيدر لم يقل إلحاد، ومهما كانت أوجه التشابه بينه وبين شخصياته لا يمكننا أن نعتبر اعترافها بالإلحاد إدانة للكاتب، لأن هذه الاعترافات جاءت في إطار عمل هني يدخل فيه عنصر الخيال، ولم يصرح بها الكاتب في الواقع، وحتى وإن كان يطن ذلك هلمس من حق أحد أن يكفر. والقصّة التي تروي غضب النبي صلى الله عليه وسلم من قتل أحد الصعابة لأحد المشركين بعد أن نطق بالشهادة خوفاً من الموت، وقوله الشهير «أفلا شققت عن قلبي» واضحة الدلالة. وكان من الممكن أن يقدّم ما جاء في الرواية عن طريق الحوار، والنقد البناء الذي ينطلق من العمل الأدبي نفسه. فقد وجد من يدافع عن الرواية قائلاً: إن الشخصيات الملمدة التي صورها الرواية مأخوذة من أرض الواقع، وهي موجودة بيننا وتتحدث وتتصرف بنفس الطريقة التي ظهرت

في الرواية. والرّد على هذا الكلام بسيط جداً فالرواية ليست نقلاً حرفياً للواقع أو انعكاساً له كما يحدث في المرآة، وكان من المفترض أن لا تتخلل مثل هذه الشخصيات بهذه الطريقة الفجة، والجارية لمخاطبة الملايين من المسلمين الذين ما يزالون على اعتقادهم الراسخ. ومن هنا أخطأت الرواية في عملية التوصيل لأنها لم تقدم رؤياها بطريقة موضوعية، وعبر الحوار مع الآخر، بل كانت أحادية النظرة ومنعازة إلى الشخصيات الملمدة. وكانت واقعيتها مبالغاً فيها لأننا لا نجد في أكثر الروايات المالية والعربية الواقعية ما وجد في «الوليمة» ولاسيما في مجال اللغة المستخدمة. ولعل التصرف قد قاد أصحابه إلى ارتكاب حماقات، وأخطاء أكبر من التجاوزات والأخطاء الموجودة في «الوليمة» والتي كان من الممكن الإشارة إليها عبر دراسة نقدية موضوعية لتبني تجاوزها من قبل كاتبها، وغيره من الكتاب الذين يكتبون بنفس الطريقة، فيما بعد.

أما الفريق الثاني فقد تطرف في دهاغه عن الرواية إلى درجة جعلته يغير الحقائق الواضحة فقد أشار بعضهم إلى وجود روح إسلامية عميقة في الرواية من خلال تبرمج لبعض الشواهد التي جاءت في معرض السخرية والتكفير. فني ردهم على الذين قالوا بأن الرواية تهجم على شخص الرسول صلى الله عليه وسلم وسيرته يقولون: «لا يمكن عند القراءة الأدبية للنص في جملة أن نستشعر رغبة المماس بشخصية الرسول، فهي ترد بوصف العظيم» (٢٥). ويتناسون بداية المشهد الذي يصور ذلك، والذي افتتحه الراوي بقوله: «فجاء مهدي هارثاً...» (الوليمة، ص ٨٢).

وأما الشاهد الثاني الذي وقفوا عنده معولاً متعبرين إلى التديس الذي قام به الفريق الأول بحذفهم للنقطة التي تتصل بين «الفران» و«مخراء»، واعتبارهم أن النقطة تفق عين من يراها، وإن كلمة «مخراء» هي بدون ألف لام التعريف، ومن ثم فإنه لا يمكن أن تكون صفة لكتاب الله، ولكنها تعود على الفقرة بالكامل التي تتجه إلى حكم الجزائر وما يفعلونه، وتأكيد حيدر هذا الاستنتاج (٢٦). والحقيقة



أن المشكلة لا تكمن في كلمة «خراء»،  
 وحتى لو كانت الكلمة غير موجودة  
 أصلاً فإن الكلام الذي يسبقها واضح  
 الدلالة ولكتهم يشيخون بوجههم عنه،  
 ويفضون طريقتهم، فالشاهد جاء على  
 الشكل التالي: «الوعي العميق بالتاريخ  
 غائب وهؤلاء يهشمون التاريخ ويبدونه  
 مليون عام إلى الوراء» في عصر الثورة  
 والفضاضة المتفجر، فكيف صحتا بقوانين  
 آلهة البدو وتعاليم القرآن، (الوليمة،  
 ص ٧٣). وواضح من الشاهد بعيداً  
 عن كلمة «خراء» عدم رضا المتحدث  
 عن تعاليم القرآن وقوانين آلهة البدو  
 باعتبارها أشياء لا تتناسب مع عصر  
 الثورة والفضاضة والعقل المتفجر.

أما المثلث الكلي الذي توصل إليه  
 هذا الفريق من خلال الرواية -والذي  
 يشير إلى قيام ثورتين إحداهما  
 شيوعية مجافية للدين في الأهوار وكان  
 مصيرها الفشل، والأخرى ثورة تحررية  
 رفضت القرآن الكريم واعتمدت على  
 الإيمان فانحصرت في الجزائر- فإنه  
 يجانب المصواب ويتناقض مع ما جاء  
 في الرواية من جهة ومع تصريعات  
 الروائي في حواراته المختلفة من جهة  
 ثانية. وتؤكد الدراسات التي ظهرت  
 بعد نشر الرواية في مرحلة الثمانينيات  
 هذا الكلام، فقد أشار مراد كاسوكة  
 إلى غلبة العنصر الذاتي على التقويم  
 الموضوعي عند الراوي نتيجة تعاطفه  
 مع خط الكفاح المسلح -أي الذي  
 قاد الثورة الشيوعية المجافية للدين-  
 ضالراوي في تحليله لسياسة قيادة  
 الحزب الشيوعي المراهقي يرى أن  
 "النزوع الأخلاقي هو الذي حال  
 بين الحزب والسلطة، ويرى كاسوكة  
 خطأ هذا الرأي لأنه يعتقد أن الموازين  
 الطبقية والحرابية، بالإضافة إلى مبدأ  
 التحالفات الخاطئ الذي لم يرق على  
 فشل القيادة في الوصول إلى السلطة  
 (٧٧). ويشير محمود أمين العالم إلى  
 أن الوليمة يقبل عليها التعميم والتقييم  
 الإيديولوجي الزائغ الذي يكدح يجعل  
 من هذا الصديق الحي في رؤيته لأمالها  
 نفسه مزجاً ذاتياً أكثر منه مصداقية  
 موضوعية» (٢٨). وقد وضعنا في  
 حديثنا عن رؤيا العالم التي تقدمها  
 الرواية مدى التوافق بين هذه الرؤيا،  
 والرؤيا النظرية التي يتبناها الكاتب،

## القارئ الجماعي لخطاب «الوليمة» لم يظهر بشكل فعلي، ولم يتنبه إلى ذلك الخطاب، إلا بعد أن قدم قارئ فردي قراءته للرواية

ولا يوجد في الرواية كلها موقف يدل  
 على أن سبب فشل ثورة الأهوار هو أن  
 هذه الثورة شيوعية ومجافية للدين؛ بل  
 على العكس تماماً فقد كان الانحياز  
 إلى هذه الثورة واضحاً، ويؤكد كلام  
 الروائي نفسه في أحد الحوارات التي  
 أجريت معه فيقول: «كان انحيازاً إلى  
 خط الكفاح المسلح.. جماعة أحمد زكي  
 التي عملت البؤرة الثورية في الأهوار،  
 وهؤلاء حصيماً أراهم الآن يصلون  
 لحة من اليسار الطفولي الذي ذهب  
 إلى الخط المسلح.. أنا كنت منحازاً  
 إلى هذا الخط.. كنت آنذاك منحازاً  
 للتغيير عن طريق السلاح وخصوصاً  
 إذا كان في مواجهة سلطة غاشمة..  
 لم أكن مع الخط السلمي اللارسمالي  
 الذي طرحته الحركة الشيوعية آنذاك»  
 (٢٩).

كما أن الرواية لا تصور ثورة التحرير  
 الجزائرية على أنها ثورة منتصرة، بل  
 على العكس تماماً فإنها تصورها على  
 أنها ثورة انتهت إلى الفشل لأنها لم  
 تحقق أهدافها. ويبلغ التطرف مداه  
 عندما يتوصل أحدهم من خلال نهاية  
 الرواية بانتصار مهدي جواد إلى أن  
 تلك النهاية تعد تبشيراً بما يقول به  
 الإسلاميون، واتساقاً مع تصوراتهم،  
 وما يصدون إليه من الإطاحة  
 باليساريين والماركسيين من مجتمعاتنا،  
 وهذا ما فعلته الرواية فقد اخفقت  
 الباهلي، وانحدر مهدي فلا مكان لهما  
 في الجزائر أو في العراق، وكان من  
 المنصور أن يعتنق الإسلاميون بهذه  
 الرواية، ويروجوا لها، فهي لا تخرج في  
 نهايتها عما يقولون به (٣٠).  
 تكمن في أن مهدي جواد لم ينتصر  
 أصلاً، ولعل من يقرأ المقطع الأخير من  
 الرواية يتألم سيكتشف ذلك بسهولة.  
 فبعد أن أعلم مهدي بضرورة مقارنته  
 للجزائر، وبعد اكتشافه لاختفاء صديقه

مهيار، تأكد من أنه مطرود من المدينة  
 محالة، ولذلك أحس بالضيق وراح  
 يجري في الشوارع هائماً على وجهه،  
 وكأنه يلتقي نظرة الوداد الأخيرة على  
 الأماكن والشوارع التي عاش فيها، إلى  
 أن يصل إلى الحدائق ومقابر الشهداء،  
 والبحر الذي عبقه في بؤنة وبعد ذلك  
 «دبح نحو البحر.. على الرمل يتعرج  
 ثم يصعد صخرة، يتنفس بعمق، الهواء  
 الرطب، وياندفاعه طائر يقذف جسده  
 إلى البحر» (الوليمة، ص ٢٧٨)، ولو  
 أن مهدي أراد أن ينتصر لما تعرج، ثم  
 صعد الصخرة وتنفس بعمق، استعدداً  
 للقفز إلى البحر، ولكن رعى بنفسه  
 إلى البحر فيقبل الهوم التي لاحت  
 به ليتطهر في البحر (الطهور) الذي  
 يشقه من كل ما يُعكر صفوه، وهذا  
 ما أكده لي الروائي حيدر حيدر عبر  
 أحاديثي العديدة معه.  
 إن المناقشة النقدية السابقة لاحتويات  
 نص الوليمة واختلاف الآراء من  
 حوله كانت ضرورية لإظهار اختلاف  
 القراء حول النص الواحد باختلاف  
 مرجعياتهم من جهة، ووضوح من جهة  
 ثانية أن القراء ربما لا يقتضون قراءات  
 بصرية وموضوعية، بل قد يفسلون النص  
 ما لا يحتمله، ويتفقون الخطاب الروائي  
 الموجه إليهم بشكل مختلف تماماً عما  
 أراد له صاحبه.

ولابد من الإشارة في هذا السياق  
 إلى أن القارئ الجماعي لخطاب  
 «الوليمة» لم يظهر بشكل فعلي، ولم  
 يتنبه إلى ذلك الخطاب؛ إلا بعد أن قدم  
 قارئ فردي قراءته للرواية، وهو محمد  
 عباس الذي نشر مقالاً ساخناً في  
 جريدة الشعب، عدد الجماعة، ٢٨ نيسان  
 (أبريل) سنة ٢٠٠٠، وجاء تحت عنوان  
 «زاعق نصح: لا إله إلا الله.. من  
 يبليغي على الموت.. ثبت أليكيم.. لم  
 يبق إلا القرآن ماذا لو قلنا إن رئيس  
 الوزراء خراً»، وقد لعب هذا المقال  
 دور الحرض الأول في لفت انتباه  
 الجماهير إلى خطاب «الوليمة»، وذهبا  
 إلى ثني المواقف السابقة التي تحدثنا  
 عنها، والتي شملت مجموع الجماهير  
 التي انقسمت إلى مؤيد، ومعارض، أو  
 محايد، وهذا يعني أن خطاب «الوليمة»  
 الذي وجهه مبديها حيدر لم يصل  
 إلى المثلث (القارئ) بشكل مباشر،



وإنما وصل عبر الوسيط، ونقص هنا بالكلام القارئ الجماعي، لأن القارئ الفردي قد وصله الخطاب ولم يحتاج إلى وسيط. وربما يعود هذا الأمر إلى طبيعة الخطاب الروائي الذي يقدمه

حيدر في «الوليمة»، والذي يحتاج إلى قارئ على درجة كبيرة من الثقافة، والوعي، حتى يستطيع الفوص في أعماق هذا النص، واكتشاف مكتوباته، ولا سيما أن الكاتب يتكئ في خطابه

على الموروث الثقافي العربي، والأجنبي بشكل لا يمتد للنظر. يصعب فيه على القارئ الجماعي أو العام أن يكتشف دالة هذا الانكشاف ووظيفته.

أكتاتبية من سوريا

#### النص والرمز

- ١- حيدر، جدير، وليمة لأشباب البحر (تشهد الموت)، رواية، دار أمواج، بيروت، ط١، ١٩٩٢.
- ٢- تقصير القرطبي، المسمى الجامع لأحكام القرآن، تعلق: أحمد عبد المليم البرزوقي، دار الشريعة، القاهرة، ط١، ١٣٧٢.
- ٣- أبو حامد، محمود، كتابة الحقيقة عارية، الهنفاء، ١١١٧، بيروت، ١٩٩٢.
- ٤- صموئيل، إبراهيم، في حوار شامل قطع عليه عزله الاختيارية ٢-٢، جريدة الحياة، ١٩٤٧، لندن، ١٩٩٥.
- ٥- سليم، نبيل، حيدر جدير شخصيات تلت من يده شخصيات تدخل قلبه، الاتحاد الثقافي، ١٩٩٧.
- ٦- أنظر، حيدر، عبد الرزاق، حول وليمة لأشباب البحر، الحرة، بيروت، ١٩٨٧.
- ٧- كاسوخة، مراد، للثقافة السياسية في الرواية العربية، دار الحصاد، دمشق، ط١، ١٩٩٠.
- ٨- ميكل، أسماء، حوار مع الروائي العربي السوري حيدر جدير، ١٩٩٨.
- ٩- مجموعة من الباحثين، التراث وتعديات العصر، الأصالة والمعاصرة، ص٨٠.
- ١٠- أنظر، مجموعة من المؤلفين، في البداية الديالكتيكية والنهاية التاريخية، ثر، دار التقدم، خيري الضامن، دار الشريعة، الاتحاد السوفيتي، ١٩٧٥.
- ١١- ويظهر، مجموعة من الباحثين، الدين في المجتمع العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ١٩٩٠.
- ١٢- عبود، شلتاغ، الملاحح العامة لنظرية الأدب الإسلامي، دار المعرفة، دمشق، ط١، ١٩٩٢.
- ١٣- حسين، محمد محمد، الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٨٢.
- ١٤- أنظر، حيدر، أوراق المسح، كتاب، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٩٣.
- ١٥- فرحات، فرحات، حوار مع الروائي حيدر جدير، المسيرة، ط١، ١٩٨١.
- ١٦- أنظر، التمنع، حلمي، وليمة للإرهاب اللبناني، دار ورد، سورية، ط١، ٢٠٠١.
- ١٧- التأميم، محمود أمين، أربعين عاماً من اللقد للتصليبي في القصة والرواية العربية المعاصرة، دار المستقبل العربي، القاهرة، ١٩٩٤.

#### المرواس

- حيدر، جدير، وليمة لأشباب البحر (تشهد الموت)، رواية، فروس، ط١، ١٩٨٤.
- وسنقدم في الدراسة ط١، ١٩٩٢، المصادرة من دار أمواج، بيروت.
- ٢- فتيل حيدر جدير من العديد من البلدان العربية والأجنبية، فقد أمضى فترة من حياته بين بيروت، وفروس، والبزائر، وأخيراً عاد إلى بلده سورية، واستقر في قريته محبين البحر، وهو يعيش الآن «حرب البحر الذي يمشقه في بيته المنزل في منطقة دسعي ووطي العربي» حياة بسيطة معضياً أوقات بين الصيد، والطبخ بينه وصديقه، حيث يقوم على خدمة نفسه بنفسه.
- ٣- الحيدم، محرف من الأصل الذي يقول، «تلكسوا تلكسوا فلاني مكافئ بك الله الأم كما ورد في تقصير القرطبي، المسمى الجامع لأحكام القرآن، تعلق: أحمد عبد المليم البرزوقي، دار الشريعة، القاهرة، ط١، ١٣٧٢، ج٢، ص٢٩١. وفي رواية أخرى: «تروخو الولود تاملوا فلاني بيام بك الأم يوم الغمامة» تقصير ابن كثير، دار الفكر، بيروت، ١٤٠١، ج٢، ص٢٨٧.
- ٤- «فَكُنْ مِنْ مَلَكِيْ لَهُ وَتَأْتِ الْمَرْأَةُ الدُّنْيَا لَهُ فَإِنَّ الْمَرْءَ مِنْ الْمَلَكِ لَهُ وَأَمَّا مَنْ خُفَّ مَلَكُهُ رَكِبَهُ وَتَقَبَّلَ الشَّمْسُ عَنْ الْهَوَىٰ لَهُ فَإِنَّ الْجَنَّةَ مِنْ الْمَلَكِ لَهُ - (الإنعام: ٢٧ - ٢٨ - ٢٩ - ٤٠ - ٤١)، ويظهر، (آليل) ١-٥ - ٦ - ٧ - ٨ - ٩ - ١٠.
- ٥- استخدم الكاتب أسلوب المرواس.
- ٥- اللوليان: هو وحى خرافي نفسه بشري والتصف الآخر حيواني، ورد ذكره

- في تقصيص الحضارات القديمة باسم القنطوس في التقصيص اليونانية، أو التين في التقصيص الصينية - وهو رمز الوضعية والقوة = المهمة، ويصل في «الوليمة» صورة الجرائل العربي القاتل في السلطة برحشة مدمرة تداد المثل والبرية، ينظر، أبو حامد، محمود، كتابة الحقيقة عارية، الهنفاء، ١١١٧، بيروت، ١٩٩٢، ص٥.
- ٦- صموئيل، إبراهيم، في حوار شامل قطع عليه عزله الاختيارية ٢-٢، جريدة الحياة، ١٩٤٧، لندن، ١٩٩٥، ص٢٠. ويظهر.
- لصم، نبيل، حيدر جدير شخصيات تلت من يده شخصيات تدخل قلبه، الاتحاد الثقافي، ١٩٩٧.
- ٧- أنظر، حيدر، عبد الرزاق، حول وليمة لأشباب البحر، الحرة، بيروت، ١٩٨٧، ص٤٠.
- ٨- كاسوخة، مراد، للثقافة السياسية في الرواية العربية، دار الحصاد، دمشق، ط١، ١٩٩٠، ص٨٠.
- ٩- المرجع السابق، ص٨٠.
- ١٠- أنظر، ميكل، أسماء، حوار مع الروائي العربي السوري حيدر جدير، ١٩٩٨، ص١. والحوار لم ينشر بعد، وهو موجود على شكل ملحق في أطروحة الماجستير التي لم تشر بعد أيضاً.
- ١١- مجموعة من الباحثين، التراث وتعديات العصر، الأصالة والمعاصرة، ص٨٠.
- ١٢- أنظر، مجموعة من المؤلفين، في البداية الديالكتيكية والنهاية التاريخية، ثر، دار التقدم، خيري الضامن، دار الشريعة، الاتحاد السوفيتي، ١٩٧٥، ص١٤، ١٥ - ١٦.
- ١٣- مجموعة من الباحثين، الدين في المجتمع العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ١٩٩٠، ص٦١.
- ١٤- مجموعة من المؤلفين، في البداية الديالكتيكية والنهاية التاريخية، ص٤٠ - ٤١. ويظهر.
- ١٥- عبود، شلتاغ، الملاحح العامة لنظرية الأدب الإسلامي، دار المعرفة، دمشق، ط١، ١٩٩٢، ص١١.
- ١٦- حسين، محمد محمد، الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٨٢، ص٢١٩ - ٢٢٠.
- ١٧- أنظر، ميكل، أسماء، حوار مع الروائي العربي السوري حيدر جدير، ص١٢.
- ١٨- المرجع السابق، ص١٤.
- ١٩- فرحات، فرحات، حوار مع الروائي حيدر جدير، المسيرة، ط١، ١٩٨١، ص٧٥.
- ٢٠- أنظر، حيدر، عبد الرزاق، حول وليمة لأشباب البحر، ط١، ١٩٨١.
- ٢١- المرجع السابق، ص٤٢.
- ٢٢- أنظر، التمنع، حلمي، وليمة للإرهاب اللبناني، ص٤٥ - ٤٦.
- ٢٣- أنظر، المرجع السابق، ص٤٦. وأنظر، كاسوخة، مراد، للثقافة السياسية في الرواية العربية، ص٢٢.
- ٢٤- أنظر، التمنع، حلمي، المرجع السابق، ص١٧٧، ١٧٩، ١٨٠، ٢٢٧، ٢٥٧.
- ٢٥- المرجع السابق، ص٥١.
- ٢٦- أنظر، المرجع السابق، ص٦١، ٢٢٨.
- ٢٧- أنظر، كاسوخة، مراد، للثقافة السياسية في الرواية العربية، ص٦٢.
- ٢٨- التأميم، محمود أمين، أربعين عاماً من اللقد للتصليبي في القصة والرواية العربية المعاصرة، دار المستقبل العربي، القاهرة، ١٩٩٤، ص٧٧.
- ٢٩- للصم، نبيل، حيدر جدير شخصيات تلت من يده شخصيات تدخل قلبه، ص٤٠.
- ٣٠- أنظر، التمنع، حلمي، وليمة للإرهاب اللبناني، ص١٥٥ - ١٥٦.

## نكثا كئفها!

نادر رنتيسي

في أكثر من حوار صحافي سابق، ثمة ملاحظات تبرز في إجابات مبدعين أصحاب حضور لاقت في المشهد الإبداعي، وهي إيماءات حادة في اتجاه لا جدوى الكتابة إلى الذات ومتراذلتها من القراء المحيطين، الزملاء بطبيعة الحال:

**وربما** يلتفت روائي مخضرم مليا حوله، إذا ما أراد تدعيم حجته في الكتابة برغبات قرائه! .. **فيما** لا يستطيع أي قارئ عابر للمشهد أن يؤشر بالأحمر الحاد، وعلى مدى عقود طويلة كبيرة من الكتابة في الإطار المحلي، بجملة منسوبة إلى مبدع يشاطر فيها القراء جدل المعنى! وإذا كان الحديث في هذا «الوجه، نوعا من المازوشية، فإن تجاهله ليس بأبعد حال عن فكرة تناسي الكسبح عدم إمكانية أن يبيلغ الباب المضرع على قدمين وأفتتين! قد يظن البعض أن هذا كله لا يروّس سوى مبدعين كسالى تقاعصوا عن النهوض بنتائجهم إلى ما قبل الباب المضرع، لكنه قول يفقر حساسية التقاط الألم، خصوصا ذلك الذي يتسريل بمكابر مبدعين يرون في الظل الذي يعمشون فيه، كثافة صدى يجلل الضوء بنهار خافت! ولكن القليلين جدا سارعوا لاستدراك مجد بعض الشيء، بأن مضوا إلى القراء «يدسون» إبداعهم، إن التقصى الأمر، في ادعتهم، وآخرون امتلكوا شيئا من الحكمة بأن استدرجوا ما يتسر من القراء بأساليب إعلامية مفرطة الإلحاح.

**وبذلك** تمددت الاجتهادات للوصول إلى الباب، لكن من خرج منه ارتد ثانية إلى محيط الدائرة المغلقة، حينما تجلى الفرق شاسعا ما بين الداخل والخارج، حتى باتت لعنة الجغرافيا ندبة مقيمة وسط الخدا حتى من تجاوز أسوار الجغرافيا الخفيضة، لم يزم في أرض أخرى، اختلف عليه الهواء، والفضاء الذي إن بدا **رحبا**، فإنه لا يشق عتبه إلا لأقدام يحفظ خطاها جيدا.

وكل الاجتهادات بقيت في إطار فردي، وأفضل اجتهاد لم يخرج عن جهد مؤسساتي واهن ليلع مبدع إلى واجهة متفاوتة القيم المنوية، فيما بقي الاجتهاد «الشاعر» لراع يوطر المنجز الإبداعي، لا يحدود رقابية كما في الدور الذي تضطلع به بعض جهات النشر الرسمية، وإنما بهاجس البحث عن أبواب للخروج من دائرة المحيط المخلق على نفسه.

**وتتالي** بين فترة وأخرى جهات ثقافية رسمية، في محاولة للعب دور مهم في زمن هامشي، برامج تسمى لامتناهات مفاتيح للأبواب العربية والعالمية أمام المنجز المحلي الذي يعاني بالأصل من محليته الشديدة، الممتلئة في تقصص مساحة القراء إلى زملاء يقرأون حتى تتم قراءتهم.

**وجملة** تلك البرامج، التي كثيرا ما تتحول إلى كافئات حبرية لا تغادر الأوراق، لا تبعت عن إعادة صياغة الوهم، حتى ولو تحولت إلى كائنات حية، نابضة، فالسماء خفيضة والهمة فاحدة، والرقص عشوائي في طقس بارد حد الوحشة!

**البأس** من جدوى الكتابة دفع كثيرين للتلكؤ في إشهار نفسه بوصفه مبدعا، فأصبحت الصفة الوظيفية الدنيا أكثر وجاهة من فعل الكتابة التي تتخبط عتية مبنى أو اثنين في العاصمة. والمؤلم أنه حين تضاعلت قيمة المبدع أمام ذاته، تقصص الكثير من حضوره أمام الناس؛ فهو إن همس أمامهم أنه شاعر أو روائي، فلم تعد تلك الكلمات تثير دهشة أمام المتلقي كما لو أنه يستقبل كائنا كان عصيا على التشكل أمامه.

**الظل** أخذ يتكاثر زمتا فأخر، حتى اقترب من العتمة الباردة حين تحولت الكتابة في مجمل الوطن العربي، صراخ في برية مترامية الأطراف، بعد أن ذأى القراء، المفترضون، عن القراءة، وذهب النقد بنظرياته الجافة بعيدا حرارة المنجز الإبداعي.

اللغوية التي صاغها ابن جني في الخصائص التي تقول بالأصل المذكور، فقد لا يكون (خير الكلام ما كان لهفظة فعلاً ومعناه بكراً) مع الاعتذار من عبد الحميد الكاتب، بل ربما يضرع هذا البحث في طياته إيماناً بمقولة أحد المتصوفة (ما ليس مؤثلاً لا يعمل عليه)، ومن هنا فهذه القراءة غير معزولة عن قراءة الشعر السوري عموماً في عقد التسعينات، من خلال ما تثيره هذه التجربة من إشكاليات وقضايا تتملق بالناحية الفنية، وأهمها قضية اللغة الشعرية والنمط الفني. ووقوفي عند خطاب الحب مقصود، لأنه خطاب غالباً ما تقرنه الذائقة التقليدية بخطاب الرجل وتحميه من خطاب المرأة.

- القضية الثالثة: السؤال المطروح هنا، هل استطاعت الأدبيات السوريات أن يخرجن خطاب الحب عن سياقه التقليدي المعروف سابقاً، والسائد حالياً؟ وما مدى فنية هذا الخطاب؟ وما مدى قدرته على إضافة الجديد لخطاب الحب المألوف عبر تنوع الخطاب وابتكار شعري جديد، إذا اقتننا أن الجدة هي رائر الحكم على النص الشعري؟ ولماذا

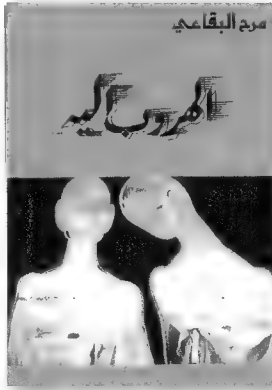
بقي خطاب الحب عند الشاعرات السوريات في الفترة المدروسة في السياق الثقافي الاجتماعي، في حين نجد أن خطاب الشعراء في كثير من أنماطه قد تجاوز ذلك إلى أسطورة الأنوثة كقيمة فنية عليا، وإلى استحضار رموز الحب في الأدب لإعادة إنتاجها، في حين بقي خطاب الشاعرات في إطار الاحتفاء بجذليات العلاقة العشقية، ويوميئاتها، وطبيعتها الاجتماعية والثقافية ولا سيما في قصيدة النثر التي سيطرت على منتج الشاعرات في الفترة المدروسة؟

## خطاب الحب في الشعر بين أنوثة الرجل وذكورة المرأة مقارنة نقدية

د. هاني محمد الطالب

سأ لا بر منى:

بداية لا بد من الإشارة إلى قضايا ثلاث تحكم هذا البحث الذي كان همه الأول إثارة التساؤل الفني حول القضية المطروحة، انطلاقاً من أن تعديد التساؤل هو خطوة مهمة في سبيل تعديد الإجابات،



- القضية الأولى هي أن هذا البحث لم يمن بمقولات علم النفس حول الرجولة والأنوثة بين الذكر والمؤنث، ولا سيما مقولة فرويد «كل رجل فيه أنوثة وكل امرأة فيها رجولة»، وإنما كان همه تحديد القيمة الجمالية الأنوثة/ الحبيبية في خطاب الحب عند الشعراء ومحاكمة هذه المقولة فنياً ومقارنتها بالقيمة الفنية للرجولة/ الحبيب في خطاب الشاعرات، معتمدين في ذلك على المنتج الشعري السوري في عشر السنوات الأخيرة.

- القضية الثانية: تهمني الإشارة إلى أن قراءة هذا الخطاب بعيدة عن مقولة لا اعتقد بها، هي مقولة الفصل بين أدب نسوي وأدب رجالي، وكذلك هي بعيدة عن القاعدة



## أولاً - خطاب الحب عند الشاعرات السوريات؛

إذا نظرنا إلى خطاب الحب لدى الشاعرات السوريات نجده لا يخرج عن دائرة المغامرة العشقية التي جعلها رولان بارت في ثلاث مراحل: الأولى مرحلة الافتتان والتوله وهنا يكون الخطاب دالا على الافتتان بالمحبوب، وأسير صورة تأخذ بلبابة، وهي ما أسميه دهشة الحب، وهي أول الحب، والمرحلة الثانية هي مرحلة الزمن الجميل، وهنا يكون خطاب الحب محتفيا بجزئيات علاقة الحب من مواعيد ومكالمات هاتفية وتصوير لجزئيات المكان الذي يحتفي بالحب، والوقوف عند حميميات الارتباط بالحب، وهنا تبرز

صورة كمال العائق، وبلي ذلك مرحلة زمن التماس، وهنا يبرز في الخطاب خيبة الأمل في المشوق، ونلق: في الرجل ومن ثمة بالمستقيم، وهنا تبرز اللفة معملة بكمية كبيرة من الآلام والقلق والاستياء والياس والحيرة التي أصبح الخطاب فريستها، وخطاب الحب عند الشاعرات السوريات لا يخرج مطلقاً عن هذه الأحوال، ومن هنا يمكن ملاحظة جنوح خطاب الحب عندهن نحو الواقعية الفكرية التي تتغلى عما يبرز كثيراً في أدبنا العربي والأدب العالمي من جنوح نحو التصوف والتماهي بالمحبوب، أو تقديم التضحيات، أو حتى الانتحار حياً، أو الوصول بالخطاب إلى مرحلة الوله والتماهي، لأنه خطاب ركز على الجزئيات، وملابسات العلاقة اليومية التي تستمد عمقها وشرعيتها من الواقع الذي يضفي بالخيال المبدع والتخيل في مناطق غير مأهولة فيها، وبناء على ذلك يمكن التوقف عند أتمام خطاب الحب عندهن وفق الآتي، مع الإشارة إلى أنه الموضوع الغالب والأثير، والبارز في الخطاب الشعري الأنثوي عموماً:

١- قصيدة الحب القائمة على التفاصيل واليومي، وهذا التمتع من الخطاب



هو البارز، وهو خطاب تغلى عن الترف البلاغي والصنعة اللغوية، وهو خطاب يعيش التفاصيل الممارسة بكل تفاصيلها وزخمها، لكن الملاحظ أنه خطاب يقع في التكرار غالباً عبر إعادة إنتاج التفاصيل ذاتها في قصائد ممتدة مما يذهب بريقه الفني، ويوقع بمطب السذاجة التي لا تذهب إلى العمق، فليس وصف الجزئيات هو المهم، بل المهم تحقيق الإدهاش عبر الجزئي من خلال توليفه في صياغات مبتكرة، ويمكن التوقف هنا عند تجربة الشاعرتين هالا محمد و رولا حسن كمثالين على هذا الخطاب، تقول هالا محمد:

إذا نظرنا إلى  
خطاب الحب  
لدى الشاعرات  
السوريات نجده لا  
يخرج عن دائرة  
المغامرة العشقية

«بعد زمن طويل من الغياب/  
عدت لبيتنا/ كان اسمي/  
ما يزال مكتوباً بجوار اسمه/  
على بابنا/ في الداخل/ فردة  
حدائني/ معطفي المعلق/  
ما يزال معلقاً/ في مكان  
تعلق ثيابنا/ تحتها/ مازال  
في حالة فوضا/ خزانتي/  
بأثوابي/ برائحتي/ هو/ كل  
شيء كما كان/ كان خارجاً/  
يا إلهي/ كيف استطاعت/ أن  
تكون مثلي/ أنا»

نلاحظ أن هذا الخطاب يعتمد التعبير عن حالة الحب من خلال تصوير جزئيات المكان بعصية مفرطة تكاد تكون أقرب إلى الشرع، الذي يبرز عند الضيف في التعبير عن الحالة المرادة فجاءت جزئيات عادية غير مثيرة للاهتمام، أرفقها الشرع، فما السمو الفني لبارز في مكان تطبيق ثيابنا/ مادامت قد دلت عليها الجملة السابقة لها، ثم جاء الخطاب بنزعة سردية تقريرية لم تستعف النهاية في رفع شريته، فجاء سرداً لجزئيات، بدهية لاتحمل أية دهشة في طياتها، والشاعرة ستعتمد الأسلوبية نفسه في توصفها الشعرية من خلال التركيز على الجزئيات نفسها، تقول في نص آخر:

«وانت بعيد عن المدينة/ أجب  
الأعمال المنزلية/ أيتسم لعلاقة  
الثياب خلف الباب/ لمعطك الصغير  
الذي بعد قليل/ سلفنا هوأه/  
يطير/ لينبط عليها/ سنفرح—  
العلاقة و أنا—/ لأنك استطعت/  
سنفضلك— أنا و الصحن—/ لكي  
تضعك/ البلاط/ سيرافق قديمك/  
وانت تمشي/ لتمشي/ والأغاني/  
ستحاول جهدها/ كل ما تمنيته من  
الله/ هو أنت»

فالشاعرة تعتمد الجزئيات نفسها عبر لغة مشابهة للغة النص السابق، فتبرز هنا (علاقة الثياب، الصحن، البلاط، تقنية التكرار اللغوي) ثم النهاية التقريرية، كل ما تمنيته هو



إلى التساؤل عن جدوى مثل هذه الكتابة، في حركة الشعر؟ ويمتد هذا النمط من الخطاب إلى المفارقة للقوية واللمع اللفظي في رفح سوية النص، تقول مرام المصري:

- «يثقلون/ أكثاف يومها/ بكثير/ من قائل/ حبيهم»

نلاحظ أن اعتماد الشاعرة على اللعب اللفظي بين لفظتي (قليل/ كثير) لم يسهم في نثل النص من الوقوع في داء التورية والمباشرة، ويكثر هذا اللعب اللفظي عند الشاعرة مرام المصري، وهي تحاول لفه بشيء من الحكمة غير العميقة، تقول:

«أملعتني يا زوجي الحكيم/ أن اعلي كعب أنوثتي/ فهدت مفتحك الطريق/ شاب/ ينتظرنني»

وتقول في موضع آخر:  
«أفيس مدى استعاطي/ خيانتك/ بأن أنخيلك/ في حضن امرأة أخرى/ فأثوب واستغفرك»

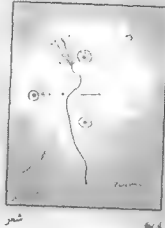
فالشاعرة تقدم معادلات عاطفية لا تخلو من سذاجة في الفكرة، وخلو من العمق المثير، وهي تعتمد في كتابتها على الومضات السريعة، لذلك يخلو نتاجها من القصائد الطويلة، أو المتوسطة التي تحتاج إلى خبرة لغوية أكبر فبقيت في إطار النمط الوامض القريب من الحكم والمأثورات، وحاولت سد ثغرة الضعف اللغوي (لغة الشعر) عبر اعتماد الجراءة التعبيرية، تقول في ديوان أنظر إليك:

«لماذا نسيت/ أن تطفيء/ قبل أن تمام/ مصباح رغبتي المتوهج/ تركتني مضئبة / تلهو شرس»

فخطاب الرجل الحبيب، هنا، هو خطاب استغرافي لذائقة تقليدية، ربما لم يعد يثيرها هذا النمط من الخطاب، إن لم نقل إنه لم يعد مثيراً في زمن التحولات الشعرية الكبرى: «أنا لا أحب/ المطر/ إنه قادر كزوج غيور/ على أن يبلل ثيابي/ وحداثي

فراث إسبير

## خدعة الغامض



شعر

فراث

أنت، وإشراك الجزئيات في التعبير عن الحب من الحالات المألوفة في الشعر، فإذا كان شوقي يزيح قد جمل الحصى تتشابه عند مرور الحبيبة فالشاعرة ستشارك البلاط بطريقة مباشرة لا إضافة فيها. وهذا الخطاب سيبقى أميناً للتفاصيل عند رولا حسن، ولكن مع تميّقه ببنية درامية، تجعله موطناً بطريقة عضوية في بناء النص، تقول:

«غيري/ من يدل الجدول/ إلى أيامك/ من لغت انتباه المصافير/ إلى أشجار قميصك/ غيرك/ من يعمر بيتي/ أحجار الغياب»

فالنص قائم على ثنائية ضدية (غيري/ غيرك) وهي تصمد من درامية الدلالة في النص عبر

الصراع بين قيمتين متضادتين دلاليًا وهذا ما يمنح الجزئيات المشكلة للدلالة ألقاً وعضوية، ويعد عن الهمز اللغوي، يدخلنا في أجواء قصيدة الناح دون وقوع في أسر التصيلات المستعمدة في بناء النص. وهذا ما نلاحظه أيضاً في قصيدة (لوج) للشاعرة نفسها، تقول:

«على الشتاء/ وزعنا ذكرياتنا بالسواي/ أياك بأجرام/ قادتنا إلى ثلج الحيرة/ كالظهور/ ازدحمنا على شرفات عيونهم/ أملين/ أن تفرق البرودة أطراف/ أيامنا/ قسوتهم/ التي هيئت/ كنسنتنا/ كقشة/ لا نعرف/ ما الذي بقي يهدنا/ إلى سنان/ أدراجهم/ الباردة»

نلاحظ هنا أن الاهتمام بالجزئي لم يكن على حساب العناية بالصورة الفنية من هنا تبرز في خطاب الحب صور شائعة قديمة، (كتوزيع الذكريات على الثلج)، والعناية بالانزياحات اللغوية (لوج الحيرة، شرفات الميول) وهذه تسج النص بمساح يمنة من الوقوع في داء المباشرة والسطحية.

٢- قصيدة الفتح والمفارقة القوية وهنا يصاغ خطاب الحب بأملوب يمتد

## يكثر هذا اللعب اللفظي عند الشاعرة مرام المصري، وهي تحاول لفه بشيء من الحكمة

طريقة الصياغات الجاهزة، أو بطريقة الحكمة، والمأثور من العبارات دون كون الارتكاز على الخبرة الحياتية والمعرفية، فيصاغ الخطاب بطريقة ساذجة سطحية خالية من العمق، فالنص هنا يخاطب متلق كسول، ليس بحاجة أن يتمم نفسه في قراءة النص فهو يعرض عليه نفسه دون رتوش، والغالب على الخطاب هنا أنه خطاب القراءة الواحدة، فلا تشعر أنك بحاجة في مثل هذا الخطاب إلى إعادة قراءته، فهو خال من الاستغراف الفني، لذلك فهو نص القراءة الواحدة، إذا تمت، وهذا يقود



الجديد/ وأنا انتظر ذلك الذي لم يات

فحشر عبارة (كزوج غيور) في سياق التشبيه، لرفع شعرية النص، أوهمه في اقتضال لغوي، لم ينجمه من المباشرة، فالترامك اللغوي لمبارات انطر الذي يثل الثياب، والحذاء، وانتظار الذي لا ياتي، والزوج الغيور، هذه كلها تركبات لغوية ينقصها الخبرة في التعامل مع اللغة، والدرية بوظيفة التشبيه في النص، والمتصلة بالقدرة على الإيهام، ونقل ما لا تقله اللغة في سياقها المعتاد وهذا ما ينطلق على أمثلة كثيرة لدى الشاعرة ومنها قولها:

ولا تكن فاتراً/ فانتقوؤك/ اشتعل/ مثل/ جمره/ مثل/ احتكاك غصنين/ توهج/ هكذا احب/ الحيلة/ في مضجعي

فالترادف بين (توهج، واشتعل)، وفشل التشبيه، إضافة إلى ضعف الفكرة الملتصقة هي ميزات أساسية في بناء النص عند الشاعرة. وبقي أن نشير إلى حضور هذا النمط بقوة في كتابات كثيرة للشاعرات اللواتي، فلم نتج كتابات هنادي زرقا، وإيمان إبراهيم، عادة فطوم، دعاء زينة، وغيرهن من الفروع في هذا النمط بماسيه المذكورة آنفا.

٣- قصيدة التعمية واللعب اللفظي، وهنا يتخلل خطاب الحب عن كثير من اليوميات والجزئيات لحصاب الودع بالغة، وهذا اللعب اللغوي غير واع غالباً، فيكون وصف الكلمات بطريقة، تشي بأنها قد فهمت الشعر على أنه علاقات لغوية ملتفة ومبهمة، عبر زج المتأخرات مع بعضها، وسبك الكلام دون خبرة بمهامية صناعته، وهذا النمط من الخطاب قابل للتطوير، عبر تراكم الخبرة الفنية للشعر ولدور اللغة الشعرية في البناء الفني، ويمكن أن نأخذ مثلاً على هذا النمط من تجربة الشاعرة سوزان إبراهيم، تقول في قصيدة( فضاء آخر للكسفات) في افتتاح النص:

لروحك/ أن تلج الخواء/ في غيم

اليباس/ يمكن الآن/ اقتراف خواهي الصمود/ تماطي الصدى/ هي انهمار الجهات..

فالملاقات اللغوية مقطوعة تماماً، ويكاد يكون المثال السابق، وأمثله كثيرة، نموذجاً لعدم الوصي الفني بلغة الشعر، فعبارات ( تلج الخواء، وغيم اليباس،تعاملي الصدى، انهمار الجهات) هي مزج لغوي لا يمتلك الرؤية الفنية، وهو كلام يخرج متلقيه خالي الوفاض، ويضرب بعيب التجربة، وصدمة الجدوى، فلا يعلق منه شيئاً في الذاكرة، ولا يؤدي إلى شيء، وهنا تبرز حيادية التلقي، فالخطاب تدرج أغلب قصائد الشاعرة غالبية خوجة .

٤-قصيدة الصدى، وهنا لا يمتاز خطاب الحب بخصوصية، بل تكاد نسمع فيه أصوات الآخرين، أي الخطاب يهيكل مباشرة، إلى تجارب أخرى، والأمثلة هنا أكثر من أن تحصى، منها على صعيد التأثر اللغوي وهاء دلا التي لا تخفي استعارتها للغة القبطانية في التعبير عبر تحويل لغة الذكر إلى لغة المؤنث، وعبر الاستعارة الإيقاعية، وهذا ما يتضح في مجموعتها (أمراة) إلا قليلاً، وقد تكون تقليدية خطاب الحب متأنية من اللغة التراثية، عبر استخدام طريقة الأولين في صياغته، وهذا النمط غالباً ما تقع فيه القصيدة العمودية، ومن اللواتي اعتمدن هذا الخطاب الشاعرة بهيجة إدليبي، في بعض نصوصها،

**في قصيدة التعمية  
واللعب اللفظي  
يتخلل خطاب  
الحب عن كثير من  
اليوميات والجزئيات  
لحساب الودع بالغة**

فعلى الرغم من امتلاك الشاعرة ثروة لغوية كبيرة، وخيال جامح، إلا أن خطاب الحب لديها في كثير من أحواله يستعير لغة التصوير التراثية في التعبير، وهذا ما نلاحظه في مجموعتها ( أمراة من خرف الدموع) التي يبرز فيها الدنف وحرارة الحب والشوق، بطريقة تميدنا إلى أزمنة خلت، مع الإشارة إلى الثقافة العالية للشاعرة بالتجارب التراثية.

٥- قصيدة خطاب الحب التقليدي، وهنا يتعو الخطاب نحو المباشرة والتقريرية، وإعادة طرح المطروح، وهذا ما يلحى الوظيفة الشعرية عن الخطاب، ويبدله في إطار الخواطر الساذجة، ومن أمثلة هذا الخطاب، قول الشاعرة ليلي أوفغلي، في قصيدة(5) عنوانها (سؤال):

«كيف فطوم جبي/ وترى كل أشواقني/ أحلام مرافقة؟/ وأنا التي منحتك ما بعد حواسي الخمس/ لعل هذا صحيح/ يبدو أنني لم أجبك/ لأنني عشقت صدقا مطلقا/ وجئتك نقية.. بريئة»

وهذا الخطاب لا ينتمي إلى الشعر مع الاعتدال لأن قدمه بمقدمة نقدية طويلة على أنه شعر فهو تمارين بدائية في الكتابة، مع احترامنا العالي لصدق الشاعر التي تحملها الكاتبة، وهو يقوم على البوح بشاعر حب بريئة لا تمتلك أي مقوم لتصنيفها في خانة الشعر.

وهذا النمط يسيطر على مجموعات شعرية كثيرة، وتظهر الرجولية/ الحبيب هنا في سياق ثقافي اجتماعي أكثر منه فني، تقول مرج بقاعي في قصيدة من مجموعتها (الهروب إليه):

«أعقت يا سيدي/  
أن أكون مجرد كرة للزينة  
ملونة، فارغة، وهشة  
تتدلى من أضواء شجرة الميلاد  
... ..  
واتعشق...



لتحجب عن لفظة الحبيب في تجلياتها الخلتقة، ويمكن التوقف عند مثال واحد هو مجموعة (أنا عشقار.. أنا امرأة) لفائدة فطوم التي تقول في إحدى قصائدها:

« وإن غيب القدر تموز الذي أحب  
فضائل أحبه حتى آخر قطرة من  
أنوثتي »

والمجموعة كاملة يسيطر عليها الهم الاجتماعي أكثر من الهم الفني، وهذا ما ينطبق تماماً على مجموعة (ممرات) لدجاء زينة

أخيراً، لا شك أن خطاب الحب في أحواله كافة وأنماطه المختلفة لم يقدم خطاباً فارقاً في حركة الشعر، وربما هذا يبرر عدم سطوع تجربة شعرية نسائية سورية تشكل علامة فارقة في حركة الشعر السوري، بخلاف ما نلاحظ في خطاب الحب الروائي، وربما هذا يحتاج إلى دراسة أخرى مقارنة للوقوف عند مسبباته.

ثانياً: استعارية خطاب الحب عند الشعراء السوريين:

١- أنوثة القصيدة التي لا تشيع (بعيدا عن دمدم) وبإثبات سعاد،

أتوقع أن قصيدة (الرسولة) بشعرها الطويل حتى اليانصيب) الصادرة للمرة الأولى عام ١٩٧٥، تعد نقطة تحول ليس في تجربة أنسي الحاج فقط، بل في حركة الشعر العربي، وثاني أهمية هذا التحول من نواح عدة، لعل في مقدمتها أنها القصيدة التي أعادت الاعتبار للأنوثة بعدما تحول الأدب إلى سلطة الرجل منذ مجيء الأديان المعاقبة التي عززت تلك السلطة بوسائل مختلفة، أضيق إليها تلك النزعة الأبوية التي سيطرت على لغة الحب منذ العصر الجاهلي، وعلى ذلك اقتضرت لغة الغزل غالبا على مفاتيح جسد المرأة، وعلى أنوثتها الخارجية، وتأثير ما تبدله نظراتها في شخص المحبوب، وما يولده بينهما وفراقها عنه من أسى وحزن، ووقوف على الأطلال، وحتى في الشعر المعاصر وتحديداً عند شعراء

## تندرج ضمن نمط الخطاب التقليدي لخطاب الحب تجارب شعرية كثيرة لكن تتفاوت في امتلاك القدرة التعبيرية

الهيام النخبة

وتقول في قصيدة (صلاة):

« ما كنت أعلم

أن عينيك

القصيدة

وألك منبع الشوق...

أحبك

حيي لك عبادة

تمنحني الحياة

وصلاة في كل

شوق أصليها »

فأضعفت الفني هنا يات من نواح عدة أولها: تقليدية هذا الخطاب ومباشرة فهو يوح مباشرة عن المشاعر، وثانيها استمارة لغة الحب التقليدية في القصائد الكلاسيكية، وثالثها خلوها من هنيات الشعر، ورابعها الغنائية بتقليدية صورة الحبيب كمصدر للأمان دون إضافات تزيينية وجمالية.

وتندرج ضمن نمط الخطاب التقليدي لخطاب الحب تجارب شعرية كثيرة لكن تتفاوت في امتلاك القدرة التعبيرية. كما نجد في قصائد الكاتبة نوره خليل في مجموعتها (سهيل الشجر) وفي كثير من قصائد ميمون جنيات في مجموعتها (بوح لدموع الليل).

٢- قصيدة التقية والرمس، وهذا النمط يخلو من الفنيات ويكاد يكون هدرا لغويا يستمر لغة الرمز الساذج

أن أنعم بشعلة الالتصاق  
واتخيم بشواء وليمة الحب الليلي  
الطلق

ثم أتبدد على صدرك  
فماز نهداث مطفاة  
وتقول في قصيدة أخرى:

« أحلم  
أن نتشغلني من هذا الواقع السقيم  
من بؤرة هذا العمر العقيم  
وتحملني كل فلكك إلى قلعة النصور  
إلى شارع الملاهي  
ومدينة الحبور »

هالهم الاجتماعي حاضر بقوة في المقوسين بطريقة مباشرة ووجه عبر جعل الرجل/ الحبيب (أو المجتمع الذكوري) الأداة تجملية، لكن القصيدة المقبولة للأنوثة في النص قائمة على التماهي بالحبيب، وبالتالي لم تظهر صورة الحبيب إلا من خلال تصور الأنثى لملاقة الحب معه، عبر خطاب لا يخلو من صورة هنية تتمثل بقولها ( شواء وليمة الحب) الذي لا يضيئ الظلال الجنسية للملاقة، ولكن بصياغة هنية قاسية لا شعرية، نمر عنها لفظة (الشواء)؟

ولا تخفى الدلالة الاجتماعية التي تشكل هاجس النص في المثال الثاني فحضور الحبيب هو حضور احتجاجي على المجتمع الذي يشكل فيه الحبيب مصدر انتشال من واقع اجتماعي بائس. ودائما في هذا النمط من الخطاب يسيطر الهاجس الاجتماعي فلا يحضر الحبيب/ الرجل إلا كعرض تقليدي للقصيدة أو مشارك وطرف آخر في علاقة الحب، وهذا ما يبرز في مجموعة (عواصم الدمع) لمناطمة كردية، تقول في قصيدة (حرية):

« أكتب الشعر  
لأنني  
أحبك

فهم لا يعلمون أن نظرتك  
فأموسى  
وإبحري وكل أزهار

خطاب الحب في الشعر العربي



## غادة هطوم



## أنا عشتار... أنا امرأة

شعر

تبتعد عن الدلالات الاجتماعية،  
ولتدخل في الدلالة الفنية  
الجمالية، ولأنني أرى أن على  
النص بلتفت إلى الأنوثة كقيمة  
جمالية، لا إلى المرأة بالمعنى  
الحسي المشخص، وبذلك تصبح  
الأنوثة قيمة عليا في النص، وإن  
انطلقت من معطيات حسية،  
أو واقعية، للوصول إلى أنوثة  
حلمية، نشعر بها ولا ندركها،  
نحسها ولا نراها، نلاحقها ولن  
نصل إليها، إنها تسجيل للمعنى  
والمشغى في الذات الشاعرة،  
من هنا لا غرابة أن تبرز اللفة  
الإشادية الاحتفالية التي تحتفي  
بالأنثوي المقدس، وتمجده، وقد  
تبتت القصيدة السورية عند  
الشعراء في الفترة المدروسة في  
بعض أنماطها، عن قصد ودون  
قصد، هذا الاتجاه، ولكن هذا  
النمط ليس هو النمط السائد،

إذ حافظت القصيدة التقليدية على  
البلاغة القديمة في الاحتفاء بالأنوثة  
عبر استمارة التقنيات الأسلوبية ذاتها  
وفي مقدمتها التشبيه حسب الفهم  
التقليدي، دون ازدياد صور مبتكرة،  
ويسود حالها اتجاه العناية بجزيئات  
علاقة الحب الذي عززته قصيدة  
النثر، عبر الوقوف عند الهومات  
والفواصل التي تبتعد عن الترف  
اللغوي والانزياحي، ولقد الموجه إلى  
خطاب الحب عند الشاعرات ينطبق  
على هذا الأنماط المقدمة هنا لذلك  
سنتناول بالحديث النمط المختلف  
الذي نرى أنه أضاف قيمة جمالية  
إلى خطاب الحب بوعي فني وسناخذ  
اختصاراً نموذجين شمرين للتدليل  
على الفكرة المرادة :

### ٢- الأنوثة والنتاج الأسطوري ( محمد سعيد حمادة، سقرعياشي أنموذجاً )،

تبرز مقولة الأنوثة عبر تحولاتها  
المختلفة، في مجموعة الشاعر  
محمد سعيد حمادة « ضد الموت »  
وقد تعامل الشاعر مع الأنوثة  
تعاملاً أسطورياً معاكساً، والمقصود  
بالتعامل المعاكس، هو إنتاج الشاعر  
لأسطورة الخاصة، فتقافة الشاعر

الحديثة بقيت سلطة الرجل  
هي المسيطرة على القصائد  
الموجهة إلى المرأة، فإذا توقفت  
مثلاً عند تجربة الشاعر نزار  
قبياني أكثر الشعراء المعاصرين  
احترافاً بالمرأة، فسنجد كمون  
هذه السلطة في أعماق شعره  
قملى الرغم من إضافاته  
اللغوية الخطيرة والمهمة  
على المعجم اللغوي الشعري  
العربي، وأفضاله الكبير في  
هذا المنع، إلا أن خطاب  
المرأة لديه غالباً لم يتحرر من  
سلطة الرجل بقيت وقوفه عند  
زينة المرأة المعاصرة، وأثوابها  
وعطورها، وحالاتها المتقلبة  
بالرجل والمجتمع وسلبيات  
هذه العلاقة في رؤيا أقرب  
إلى أن توسم بالإصلاحية  
منها في تطوير لفة الخطابة  
إلى منحى آخر مغاير، ولن

تختلف المرأة في العمق عند محمود  
درويش، وسميح القاسم، وغيرهم عن  
هذه النظرة، ولأيهما إذا نظرنا إلى  
شعرهم المنتج قبل صدور قصيدة  
الرسولة، وفي مرحلتها وبالتالي،  
يمكن القول: إن أنسي الحاج في  
هذه القصيدة نظر إلى الأنوثة  
كقيمة عليا، كذلك تكمن أهمية  
قصيدة الرسولة في أنها تمثل تحوُّلاً  
لغويًا جديداً في لغة الحب، إذ إنها  
تخلت عن الموروث النفسي والبلاغي  
والشعري، فلم تعد عيون المها بين  
الرصافة والجسم هي التي تجلب  
الهنو، من حيث ندرى ولا ندرى، ولا  
العيون التي في طرفها حور هي التي  
تقتننا، ولم تعد المهفة البيضاء غير  
مفاتيح... هي التي تعطي القصيدة  
لقها، وباختصار تخلت (الرسولة)  
عن لغة الغزل التقليدية التي توقفت  
عند جسد المرأة، وجزيئاتها، وتأثير  
عيونها، وطولها، وقدها، وكذلك  
تخلت عن لغة الغزل المعاصرة،  
وأبواب الدانتيل، لتعبد إلى الأنوثة  
سلطانها، التي اعتقد أن أنسي الحاج  
يرأها هي السلطة الأصلية للحياة  
والجمال، وكل ما عداها هو دخيل،  
وبذلك فالشاعر لا يدخل إلى نصه

**تبرز مقولة الأنوثة  
عبر تحولاتها  
المختلفة، في مجموعة  
الشاعر محمد سعيد  
حمادة . وقد تعامل  
الشاعر مع الأنوثة  
تعاملاً أسطورياً معاكساً**

بأنه خطاب موجه إلى الجسد الأنثوي، هذا الجسد الذي يعيى الخرائط والجغرافيين معاً، لما فيه من أماكن وأجزاء عصبية على الاكتشاف المرثي الذي يهتم به هؤلاء، ولكنها مفتوحة على التآويل واللفظ والجمال الذي يبحث في اللامرثي، وهذا ما اختص به الشعراء، ومن هنا جاءت الجملة الأسمية (مدالك حروف) لتؤكد هذه الدلالة ولتمنح الشعراء، خاصة، قدرة على اكتشاف ما لا يكشف من الجسد الأنثوي، ومع ذلك فإن المحاولة قابلة للفشل، فاللغة قد لاتمكن صاحبها من الاكتشاف، ولاسيما أنها ستصبح أدوات لتجسيد تلك الأنثى/الجسد ((والمباريات رفاؤون أنيقت في أيديهم شجون عليك...))،

ثم يختم الشاعر هذا المقطع الذي يحسم الأمر بعمد التقدير على الإحاطة بالتفسير الأنثوي، عبر تناس جليل مع النص القرآني: ((ولا تقسريه، ولو كان الرمل حروفاً والبحر مداداً)) وقد جاء هذا التناس موفيقاً مع تمثيل، فالأصل: (لو كان البحر مداداً لكلمات ربي لنفد البحر قبل نفد كلمات ربي))، لكن الشاعر استفاد من هذا المعنى، وأضاف إليه عبارة جديدة (لو كان الرمل حروفاً) إيماناً في المبالغة على عدم قدرة اللفظ على إنتاج دلالات تعهد بتلك الأنثى.

فإذا كانت الآية القرآنية دالة على قدرة إلهية تُضخِّب البحر دون أن تنفد كلماتها، فإن التوظيف الجديد يقدم دلالة أخرى تستفيد من إمكانية الآية الدلالية وتضيف إليها دلالة لفظة الرمل وما توحيه من كثرة، من أجل تقديم دلالة العجز، ولكن العجز المسند إلى اللغة، في عدم قدرتها على الإحاطة بتفسير الجسد الأنثوي، وبالمعنى الأعرق في عجزها عن التعبير عن جمالياته اللامتناهية. ثم يتابع الشاعر نصّه في محاولة لصياغة لغوية لذلك الجسد الأنثوي

## حسرة الظل



مسند

## الفعل الذي افتتح الشاعر به قصيدته (تنتاثرين) دال على انتشار غير منتظم، ولكنه انتشار واسع

في أيديهم شجون عليك، ولأنتسرين/ ولو كان الرمل حروفاً والبحر مداداً،

هالفعل الذي افتتح الشاعر به قصيدته (تنتاثرين) دال على انتشار غير منتظم، ولكنه انتشار واسع لاسيما بعد إردافه بالجار والمجرور (على الجهات)، لتصبح الأنوثة مسيطرة بالملق على المكان بالمعنى العام، ثم يأتي الشاعر على تفصيلات هذا المكان، عبر جمل وجه الأنثى بلاءً، بتشبيه بليغ لا يخلو من طرافة من ناحية، ومن ناحية ثانية يدخل النص في مقولة الأنوثة المرتبطة بالشهوة، من خلال تحديد الخطاب

وإطلاعه على الأساطير، جلام يتليس الأسلوب الأسطوري في التعبير، ولكن الشاعر لا يذهب إلى الأسطورة ليستحضرها، أو ليعيد صياغتها بما يخدم النص وإنما يؤد أسطوره الخاصة وبذلك إذا كانت الأسطورة بالمعنى المألوف والمتداول هي الوعاء الأشمل الذي يفسر فيه البدائي وجوده، وعمل فيه نظرتة إلى الكون، محدداً علاقته بالطبيعة، من خلال علاقته بالآلهة التي عندها القوة المسيرة والمنظمة لجميع مظاهر الكون من مقاصد فضول، وإيل ونهار، وخصب وجفاف... مازجاً المحرر بالديني وصولاً إلى تطمين نفسه، ووضع حدٍ لقلقه، وأسئلته الكثيرة،...

أقول إذا كانت الأسطورة كل ذلك عبر مزج الواقع بالخيال، فإنها غير ذلك عند الشاعر حمادة الذي ينتج أسطورة للأنثى عبر النعت والخيال ليولد أنثى وأهمية حلمية، وأهمية عبر إسقاط كل صفات الأنوثة عليها، وحلمية أسطورية عبر إسناد الشاعر إليها كل صفات الأهمية والقدرة والتمكن والجمال والروعة وهذا ما يمكن أن نتوقف عند مثال واضح عليه في قصيدتي (أنت - أنت) في مفتتح المجموعة، وقصيدة (أنت - أنت) في خاتمة المجموعة، وسنتوقف عند الملاحح الأسطورية من خلال دراسة القصيدة الأولى، التي تضاهي الأنثى/الأسطورة التي لاتحذ في الأمكة والخرائط، ولكنها تحد باللفة، وبذلك فإن الأشياء التي لاتحد مكاناً ومعنى، يمكن أن تحتها اللفة، إذا امتلك ناصيتها شاعر قادر على الإلمام بالمسافات الجغرافية لجسد الأنثى، يفتح الشاعر النص بقوله:

" تنتاثرين على الجهات، وجهك بلاءً، لا تعرفك الخرائط، لا تعهد بتضاريسك/ أبحاث الجغرافيين، مدالك حروف... استحضارات الماشق والمجنون لاتخفي/ اللفة بغيرك، والمباريات رفاؤون أنيقت/

مستقلاً عليه أبعاداً أسطورية حُلُميّة،  
فيقول:

« أضيّوك لك، ولنا ماترحمين به  
قتلاك/ يتوسدون قلاع البهجة، نزر  
رؤيتك،/ كثيرة خطايا موابيلك،  
تتساقطن مظللت/ نجوماً،  
وإشراقتك الكثيرة تلج بطرّز/  
سروايل الوديان، لا ماؤك ماء، ولا/  
سُرّتك مايشتهي الراديكاليون،  
عبيّ/ ضلوعك، وعلى الحوض  
تتصلّب العقائد/ مدحك خاف،  
ورسائلك بهائم، والنجم / يضيخ في  
الانتظار ..

فالمقطع يقدّم لنا حالة البهاء  
الملاصقة للأنوثة/ الأسطورة، إذ  
بدأ الشاعر يمنحها قدرات هائلة  
تذكرنا بللّارة الإلهة في الأسطورة،  
وهذا ما نلاحظ بداية دلالاته عبر  
قوله (لنا ماترحمين به)، أو قوله  
(قتلاك يتوسدون قلاع البهجة)،  
فجمالية الصورة هنا عبر قرن لفظة  
(قتلاك) بكل ما توحى من موت،  
بلفظة (البهجة) بعد اقترانها بلفظة  
(قلاع)، وبالتالي هنا نقل لدلالة  
القتل من دلالة مرجعية معروفة إلى  
إيحائية، فالقتل سداة بهذا الموت  
الجميل، لأنه موت أنثوي، ناجم عن  
إعجاب شديد وصل إلى درجة الوله

في مرحلة أولى، ثم إلى مرحلة  
القتل نشوة في مرحلة نهائية، وهذا  
مايسوّغه التركيب الإضاهي (قلاع  
البهجة) إذ أصبحت قلاع لا  
قلعة واحدة، ولا تحفى دلالات القلعة  
وما تضفيه من دلالات أرسقراطية  
وأبهة، فكيف والحالة هنا أن البهجة  
الأنثوية هي قلاع كثيرة من البهجة  
816 ثم يتابع الشاعر إضفاء الدلالات  
الأسطورية على الأثني عبر عبارات  
دالة على ذلك مثل: (نزر رؤيتك)  
(ومدحك خاف) ولا ماؤك ماء) ...  
ويلفت الانتباه في هذه العبارات قوله:  
(إشراقتك الكثيرة تلج بطرّز سروايل  
الوديان)، فالصورة مركبة وقائلة على  
انزياحات لغوية ودلالية عديدة، ممّا  
يجعلها بارزة في المقطع، فالإشراقة  
هي شيء معنوي، نعمت بلفظة

(الكثيرة) وهي نعمت كمي، وهذا خرق  
للأسلوب السائد الذي يصاحب لفظة  
الإشراقة بلفظة البهية مثلاً فيقال  
(إشراقة بهية)، لكن الشاعر أراد  
إضفاء بعد كمي على الدلالة وإبراز  
الموصوف باستخدام نعمت لا يتصاحب  
مع ذلك النموت في مآلوف اللغة.  
دون أن ننسى أن لفظة الإشراقة  
بعد ذاتها تقدّم دلالة جمالية  
وأسطورية، هاتشروق للشعر، ولكنه  
نقل للأنثى، وهذا الجسد الأنثوي  
سيسمى عليه اللون الأبيض عبر لفظة  
(للج) التي تشكل انحرافاً بلاغياً،  
فالإشراقة باتت هنا للجا، إذ جاءت  
لفظة (الثلج) استعارة تصريعية،  
يراد من ورثائها، إضفاء صفة لونية  
على الجسد الأنثوي وإضفاء صفة  
انتشارية يقدمها التركيب البلاغي  
(طرّز سروايل الوديان) التي ستقدّم  
دلالات انتشارية مصحوبة بدلالات  
الشهوة التي يقدّمها ذلك الجسد عند  
الاحتفاء الجنسي به. ثم يأتي المقطع  
الأخير الذي يعنّي بالأنوثة/ الشهوة،  
ويضفي عليها أبعاداً أسطورية، عبر  
الوقوف عند جغرافية ذلك الجسد،  
من خلال إضفاء نوع من التقسية  
القدسية عليه، متمثلة في جعل  
الموصول إليه يحتاج إلى مسح،  
وجوع، ومنذك... يقول:

« عليك يفقد الدراويش الدوائر/  
أوقفت رُطب في يديك، بثرّة النخل/  
سجائك، لا يترقبك عدم، ولا يتهيأ/  
تراب، المكان كلّ لك، تراحمين حشود/  
الندى، والرياح، أطلالك فوج من  
قتل،/ نيلك تخرج إليه القواميس،

**القتلى سعداء بهذا  
الموت الجميل، لأنه موت  
أنثوي، ناجم عن إعجاب  
شديد وصل إلى درجة  
الوله في مرحلة أولى،  
ثم إلى مرحلة القتل  
نشوة في مرحلة نهائية**

في الطريق إليك/ مسروح .. جوع  
.. ضحك .. اشتياق فرح/ يحمل  
الأحمال، أسرّ لامتاه أنت وليس/  
من حديد، خيول والسيطرة قلادات  
ونهود/ ... لك/ تصبّح المروق، لك  
حشود الشهوات،/ ضياق الشوق،  
سجائك .. ودية،/ متلطية، لاهة،  
ضباب دافئ يدخل/ الفراش جيش  
طمانينة ونسيمان، ووجهي/ المرأة  
الغائمة/ حين تضطرب السماوات »

فالمقطع يصور حالة النشوة التي  
يعيها الجسد الأنثوي، عبر الاحتفاء  
بالتقصيات والجميمات التي يبتها،  
ولكنه يبدأ بداية طريقة تقسية  
تضفي القدسية على هذا الجسد  
عبر استعارة المصطلح الصوفي  
(الدراويش) ولكنّ الحالة المتقصية  
من حالة الصوفيين في دوراتهم  
لتحقيق حالة التوحد، ستضفي في  
النص حالة توحد، ولكنه مع الجسد  
الأنثوي، عبر طقس احتفالي، ثم تأتي  
تقصيات الاحتفاء بالجسد، تتمثل  
بإلماس الوقت/ الزمن، وإضفاء حالة  
الجمال عليه (تراحمين حشود  
الندى والرياح) وإذا كانت إشراقة  
هذا الجسد (ثلج) كما ورد في عبارة  
سابقة، فإن الإطالة هنا هي (فوج  
من قتل)، ثم يتابع توظيف الطقوس  
الدينية في الاحتفاء بالجسد الأنثوي،  
عبر جعل التوحد مع هذا الجسد  
بحاجة إلى (مسروح .. جوع .. ضحك  
...) وعبر إضفاء نوع من القداسة  
عليه (لك تصبّح المروق، لك حشود  
الشهوات ..)، فالشهوة المتحصلة من  
هذا الجسد باتت تسبيحاً، والشهوات  
باتت حشوداً للدلالة على كثرته  
والشوق بات فيلقاً للدلالة على كثرته  
وعظمته، والطمانينة الناجمة عن  
اقتناص الشهوة وتحقيقها صارت  
ضباباً دافئاً، وجيش طمانينة، ثم  
تأتي النهاية بتدخل الطرف الآخر  
(الرجل) ليتهي حالة النشوة بصورة  
لا تخلو من طرافة تجعل من التقاء  
الجسدين في نهاية الفعل الجنسي  
أشبه بالضطراب السماوات.

لاشك أن الشاعر باستخدامه  
قصيدة النثر في تقديم مقولتي

القصيدة النثرية هي شكل من أشكال الكتابة الأدبية التي لا تخضع لقيود القافية والوزن، بل تعتمد على البناء الدلالي والجمالي.





الأثوة/الشهوة، أعطى لنفسه حرية في الانتقال والمسرود، ولكن مع المحافظة على إمكانات التعبيرية العالية التي تؤكد أن الشعر في النهاية هو صناعة لغوية قائمة على قدرات هائلة يجب أن يتمتع بها الشاعر، لعل في مقدمتها الوعي الفني بالتمتع لمراد الكتابة به. وقد استطاع الشاعر حماده أن يستثمر الكثير من التقنيات التعبيرية في تجسد مقولة الأثوة، أهمها الفهم العميق للأسطورة، الذي مكّنه من إنتاج أسطوره هو، المتشابه الأثنى/الأثى، الملائه، الملامح، الأثنى/الشهوة. وهذه الدلالات يمكن الوقوف عندها، إذا ما قرأنا قصيدة النثر الثانية (أنت-ي) التي قامت على الاحتفاء بالأثنى/الجمال، التي تذكر بالأثوة في الأساطير القديمة، عبر قدراتها الكبيرة، وتحولاتها، وهنا يحضر الجمال بكل أبعاده مجسداً بالأثنى، وتختفي دلالة الشهوة التي وردت في النص السابق، يفتح النص بقوله:

«المجد تبنيه في أجيال ذاكرتي،  
للحسن/لا يضاهيه ضوء ولا يجاريه  
نسيم/ للرقّة موزعة على الحدايق  
ومصانع/الأريج/ للخصرة هيك  
نشرتها على المروج وأكسرت/ فيها  
الماء، لعذب ذبولي عليك وإزهارك/

في... للبروق تبرك لآرى، والرعود  
تضج/ لإيقاظ غفلي، هنك، للأناهر  
تجري/ لك، والأمطار تهطل لتسميدي،  
لكل/ ما أوتيت من تعبير وأمان/ أرفع  
ابتهاج الحب/ محفوظاً بالجنون»

أول ما يلفت الانتباه في هذا الاحتفاء الأثوي الأسطوري، هو البنية اللغوية المتصدة فيه، التي تقدم الدلالة في إطار تشويقي قائم على التعداد الجمالي للمزايا التي تتمتع بها الأثنى، فبدائل الجمال اللغوية مشكلة لهذا المقطع، كلها تبدأ بالجرور والمجرور، المرتبط دلاليًا بالفعل الذي يتخلل به، ومن هنا فالشاعر يقدم لنا في بداية كل جملة وتشكيل دلالي جارا ومجرورا دون أن يذكر الفعل المتعلّق به (للمجد، للرقّة، للخصرة، لرعدة،

## مقولة الأثوة في تجربة الشاعر صقر عليشي، تبرز من خلال حضورها بقوة كقيمة جمالية وفنية

لحكمة، لإفالك، للضباب، للبروق،  
لإيقاظ، للأناهر، لك، لكل،... ويتبع  
كل شيء جملة منها بتفرعات دلالية،  
تصبح الأثنى فيها مركز الدلالة، ثم  
يأتي في ختام المقطع الفعل (أرفع)  
الذي ترتبط به كل تلك المجرورات،  
وهنا يبرز التمجيد والتبجيل لتلك  
الأثنى التي تستحق كل ذلك، وتستحق  
على حد تعبير الشاعر، أن نرفع  
ابتهاج الحب إليها محفوظاً بالجنون.  
ويمكن توضيح الدلالات المتصاحبة  
مع الأثنى/الأسطورة بالشكل الآتي:

- الأثنى/الأسطورة : (المجد  
+الحسن+الخصرة+الرقّة+الع  
ذوبة+ رعشة الطيف+الحكمة  
+الإقبال على الشوق+ التفتح على  
العشق+تغطيتها بالضباب والسحاب+  
تتبرها البروق+  
الأناهر تجري لها.
- تلك الدلالات تؤدي إلى أرفع  
(الشاعر) ابتهاج الحب محفوظاً  
بالجنون

ثم يتابع الشاعر في المقطع الثاني  
الاحتفاء الأسطوري بالأثنى، وذلك  
عبر اعتماد الأسلوب الفخم في  
الخطاب، المندج بالعبارة القوية  
الفخمة، وهو الأسلوب نفسه الذي  
اعتمده الشاعر في القصيدة الأولى  
(أنت-ي)، ويمكن أن نلاحظ ذلك من  
خلال المثال الآتي، ففي القصيدة  
الأولى الطريق إلى الأثنى محفوظ  
بـ (مسيح... ضنيك... جوع... أمس...  
خيول...) معتمداً على أسلوب المسرد  
التعدادي، أي الذي يعد فيه الأبياد

الأسطورية المضافة على الأثنى،  
الأسلوب ذاته نجده في القصيدة  
الثانية، عندما قال:

«..... وسبّيتك سباع/ ووعول  
.. جبابرة وأطفال .. قادة/ ومجانين  
../.. جبال وسنديان ...»

كما يندج الشاعر معانيه هناك  
بالمعارك الفخمة من مثل (فياق)  
الشوق، جيش طمانينة ونسيان...  
يعتمد الأسلوبية نفسها هنا، فيستخدم  
عبارات لا تخلو من طرافة وفخامة  
من مثل (قبائل الأمل، حجاج الفتن  
...)، وهذه العبارات تختص المقولة  
التي يقدمها الشاعر عبر تصعيد  
أسلوب المبالغة في الاحتفاء بالأثوة.  
يضاف إلى ذلك زخم هائل من  
الصور، فالأثنى هنا مسببة بالعشق،  
ومزينة بالأحلام، والحزن يكرج إليها،  
وتفتّح في الأغصان، وتحضر في  
النبيذ، ... ويجسد الشاعر في توليد  
الصور المتكررة في تجسيد الحالة،  
كما نلاحظ في قوله:

«جسدي صعبٌ لصنيع يدك»

فلا تخفى الحميمة، والتصويرية  
العالية التي تقدمها الصورة، عبر  
العزف على ثنائية الحرارة/البرودة  
(الصنيع)، فحرارة الجسد تدعو  
حطباً لصنيع يد الأثنى، في لحظة  
توحي بحرفية في التقاط الصورة.

وأخيراً تبقى الإشارة إلى أن مقولة  
الأثنى/الأسطورة، تحضر في قصائد  
أخرى مثل (ضد الموت) و(حيثي)  
(المطر)، من قصائد التفعيلة  
الموجودة بين دفتي قصيدتي النثر  
في منتخب المجموعة وخاتمها. وفي  
كلها تشير إلى شاعر امتلك أدواته  
الفنية التي تجعل تجربته تخلق خارج  
المسرب في تلك إبداعية يتمتع بكنهه  
أصامة.

أما مقولة الأثوة في تجربة الشاعر  
صقر عليشي، فتبرز من خلال  
حضورها بقوة كقيمة جمالية وفنية  
في هذا الشعر، وأهميتها من أنها  
تبرز فكرة الأثوة في كل ما هو جميل  
ابتداءً بالذرة، وانتهاءً بالقصيدة،  
ومروراً بالطبيعة بمفردها المختلفة،



ومن هنا فالأنثوية في شعر منقر ذات أوجه جمالية متعددة، فهي مرتبطة بالجمال والأسطورة والفن والذئبة... ويمكن الوقوف عند تجليات الأنثوية وجمالياتها من خلال الأنثوية /الأسطورة، وهنا ينحو الشاعر نحو تجسيد الأنثوية المكملة من خلال إضفاء كل الصفات الجمالية الممكنة وغير الممكنة على الأنثوية مجسدة بالمرأة، ويمكن أن نأخذ مثالا على ذلك قصيدة (اليسا) من مجموعة "قليل من الوجد" التي يفتتحها الشاعر بقوله:

"حضورٌ يشن علينا الذهب  
حضورٌ يهز القصيدة من جذعها  
حضورٌ

كما الريح تدخل حقل القصب"

فالاحتفاء بحضور الأنثى الجميل الذي يضفي جمالا وألقا من ناحية، والذي يقر أجراس الجبر في قلب القصيدة، أي الحضور المحرّض على الكتابة، كل ذلك مقترن بتلك الأنثى التي يشن حضورها الذهب، وهذه اللفظة (الذهب) هي استعارة جميلة من صفات جمالية تمتنع بها تلك المرأة، تمثل تلك الاستعارة باستبدال اللفظ الصريح لون الشعر أو البشارة بلفظة الذهب، وهي صورة توهي بحسن إبداعي مرفه. ثم تتحوّل الأنثوية / المرأة الممثلة بالاسم (اليسا) إلى بؤرة دلالية تشعّ منها دلالات كثيرة تضفي على التصوير، وعلى الأنثى بعدا أسطوريا من خلال إضفاء صفات وأفعال ممكنة وغير ممكنة عليها، وهذا ما يمكن توضيحه على النحو الآتي :

الأنثوية / اليسا(مركز الدلالة) تقدم الدلالات الآتية - علمت الينابيع

- تجيء على ظهر أسطورة
- يشن حضورها الذهب
- لها ضلعها في السماوات
- تريك اليقين
- علمت الينابيع
- تريك ما ضمنا
- لها باعها في الحرير

- قام الشجر إليها

- تريك السماء

- المدى يتحدث من رحابتها

- تريك الضياء

- تريك السماء

- الندى يتحدث معها

هناضفاء أبعاد أسطورية على الأنثى هنا يتمثل بالحقل الدلالي الدال على أفعال متنوعة تقوم بها تلك الأنثى الأسطورة: (يُشن حضورها، تريك (ست سمرات)، تشيد، تفتح...)

ثم يأتي الحقل الدلالي الدال على قدرتها وتأثيرها في الأشياء المحيطة، فالندى والمدى يتحدثان عنها، والشجر قام إليها، ولها ظلمة لا هواده فيها، ولها بابها في الحرير، تجيء على ظهر أسطورة، وتعلم النبع ما لا ليس يعلم... إلخ ثم تأتي الأسطورة الممزوجة بنزوع صوفي عبر الرحلة في ذلك الجمال لكشف أسرارها، وهذا ما يبدو في المقطع الثاني من النص الذي يقول في جملة من رحلة الكشف:

... مثلاً

هذه لوحة ثانية

تعال ومز معي في المعاني قليلاً

لنقبس بعض الهدى

هذه الجمال العميم

افكارها اعتقدا

وهذا الصراط القويم

بفضل يديها اهتدي

وهذا الرخام الرخيم

هي حيث به المشهدا،

**إضفاء أبعاد**

**أسطورية على الأنثى**

**هنا يتمثل بالحقل**

**الدلالي الدال على**

**أفعال متنوعة تقوم**

**بها تلك الأنثى**

وتستكمل هذه المعاني الأسطورية، بإعطائها فضلتها في الجمال، والاعتراف بهذا الفضل الذي لا يُنكر، وهذا ما عبّر عنه الشاعر عبر إظهار فضلتها الجمالية على الجمال، والغزال، والتشديد بأسلوب خبري، ثم باعتقاد تقنية الاستقحام القريري الذي يحمل إجابته فيه دون انتظار للجواب من الآخر يقول:

«إضافتها في الجمال

تُرى من بعيد

إضافتها في الغزال

تركض فوق سفوح التشيد

على أي واد جميل

لا تطل لها قامة وأهين؟

على أي بحر طویل

ليست منازلها عالية؟

ثم يأتي ربط القداسة بالأسطورة، عبر إضفاء قداسة معينة على لحظة الارتباط بالأنثى، وهنا يعتمد الشاعر على التناص مع الأسلوب القراني وهذا ما يتضح في قوله:

«سلام على لحظة أوقفني بها

سلام عليها توكّد في كل يوم لنا قلبها

سلام عليها تواصل أشجارها

سلام عليها تواصل أقمارها

سلام عليها

أصّت عني نغموتها

وأرخت على ماء وحي صفصافها... فتكرار لفظة (سلام) مع تفرّع الدلالات التي ترتبط بها في كل مرة هو نوع من تأكيد لهذا النزوع الأسطوري المرتبط بالأنثوية، وهو نوع من إعطاء الأنثوية قدرات جمالية فائقة مبر فلي (ألمعت، أرخت) فهي تمتلك قدرة على إتمام النعومة، وقدرة على أن ترخي صفصافها على ماء الروح... إلخ، وبذلك تبلغ أسطورة الأنثوية الذروة.

٣- بين الأسطورة والتفاصيل (إبراهيم الزبيدي للمودجا)

بقي ان نشير إلى نمط يمزج بين

الأسطورة والتفاصيل





أنا حشاش... أنا امرأة

شعر



خدعة القامض



حسرة النسل



نحو الأسطورة يستهم في رفع القيمة الفنية، دون أن يعني ذلك الانحياز إلى نمط على حساب نمط، مادام الرأى قني بالدرجة الأولى.

٢- غنى خطاب الأنوثة بقيم متعددة تحويلية وطقسية وقداسية وحلم وأمومة وخصب، في حين توقفت مقولة الرجل/ الحبيب، عند أسبقية الكتاب واللوم والتقصير، أو المشارك التقليدي في صنع علاقة الحب (طرف مكمل).

٣- عجز خطاب الحب المخدم من الشاعرات، على خلق حراك شعري مختلف في حركة الشعر السوري، نتيجة عدم قدرته على صنع تحول جديد في هذا النمط مما أبقاه في سياق الخطاب التابع أبقاه، الذي لا يفرج عن سياق العداي والمألوف، ولا شك أن النقد أسهم في تعزيز ذلك عبر خطاب مجال لم يطرح القضايا الفنية بجرأة وهذا ما يمكن ملاحظته في المقدمات النقدية التي قدمت العديد من المجموعات المدروسة، هذا دون أن تغفل عوامل أخرى مهمة كالحرية، والإرث الشعري الذكوري، والبنية الثقافية والفكرية والاقتصادية لمجتمع الحامل للمعملة الإبداعية، وهي أمور بحاجة إلى وقفات مستنيضة.

على الفعل النوات (طلي) كما نلاحظ في قوله:

(طلي)

على الليل المهيم نجمة وردية

القسمات

تومض من جديد

(طلي)

على جرف الفرات/

فإنه يشكو اليباس

ويرتجي صوتاً يعل صباية العشاق/

من ظلاله زمناً تراجيح/

بين: ترفض .. أو تريد

فالسج بين الحلمي والواقعي يتمثل بقدرات الأنوثة/ النجمة على الأياض، وبين ذات الشاعر التي اندمجت مع الفرات، متأرجحة على حلق بانتظار قرار المحبوبة بالوصال. هذا القرار الذي يشتت ذات الشاعر بين الرفض أو القبول، الرفض المرادف للموت، والقبول المرادف للحياة.

٤- رؤية مقارنة:

يمكن أن نسجل أخيراً الملاحظات الآتية على خطاب الحب عند الشاعرات والشعراء:

١- أنسنة الخطاب عند الشاعرات بجوهر نحو الواقع الثقافي، أو بجوهر نحو التفصيلات الخالية من العمق عند الشاعرات والشعراء، أسهم في كثير من التماذج في ضعف هذا الخطاب وتخليه عن عناصره الفنية، في حين أن حلمية الخطاب وجوهره

الأسطورة والعناية بالتفاصيل وهذا ما نجده في شعر الشاعر إبراهيم الزبيدي، الذي تسيطر النزعة الرومانسية على أغلب شعره وهي من الرومانسية التي تحاول مزج الحلمي بالواقعي في تعاملها مع الأنوثة كقيمة فنية عليا، ومع المرأة الحبيبة كقيمة واقعية، وهذا ما يمكن التوقف عند مثال عليه من مجموعة (شم ليلي) التي لا يخفي عنوانها الانحياز الضمني من الشاعر إلى الأنوثة كمعرض إبداع، يقول في قصيد (بين الهوائف والبريد):

دقريك البعيد/

لصوتك المشتق من حلم المسافة

والنشيد

لوصد..

لا كالواصدي..

أو قهله مكتومة الألفاس/

تخطر عنة

تستل أهات الوصال وترتعي

بين الهوائف والبريد!!

لضحكة تجترني/

تمشي إلى مخ العظام..

فترتوي روعي وأبعث من جديد

فالأسطورة آتية من دلالات القرب والبعد الذي تضفيه الأنوثة في نفس الشاعر ومن الصوت المشتق من الحلم وهذا ما ينقل الواقعي إلى الحلمي والمشتق، ثم عبر تمكين الأنوثة من قدرات عجيبة على بث الروح إلى الحياة من جديد، وبذلك نلاحظ أن الانحياز بالأنوثة يبلغ ذروته، ثم في المراحل اللاحقة سيضفي الشاعر إبعاداً جمالية على أثناء عبر الارتكاز

د. هبة قطوم  
Hael73@yahoo.com

## إضاءة

### شكسبير وأصدق الشعر أكذبه

د راشد عيسى

في مسرحيته As You Like It يقول شكسبير

The truest poetry is the most feigning.

ودار في ذهني السؤال الآتي: (من أين أتى شكسبير بهذه المقولة ؟) فالنقد العربي سبقه تاريخيا في القول (اعذبُ الشعر أكذبه) والنقد العربي القديم أيضاً أدخل تعديلاً أخلاقياً لاحقاً على تلك المقولة فقال: (اعذبُ الشعر أصدقُه) أو (أجود الشعر أكذبه) حسب الأمدي حتى إن الشاعر العربي قال ((وإن أحسن بيت أنت قاله /بيت يقال إذا أنشدته صدقا)).

يهيمن هنا المقولتان الأوليان، العربية (اعذب الشعر أكذبه) والشكسبيرية (أصدق الشعر أكذبه) فهما يصدران عن رؤيا نقدية بلاغية واحدة. وبما أن المقولة العربية سبقت شكسبير تاريخيا فإن الاحتمال الظاهري المنطقي أن يكون شكسبير تأثر بالمقولة العربية فكرزها إصجابا بها. والاحتمال الآخر أن شكسبير لم يطلع البتة على المقولة العربية وإنما جاءت مسرحيته نوعا من توارث المواظرات أو ما يسميه النقد القديم وقوع الحافز على الحافز وما يسميه النقد الجديد (التناسل). والاحتمال الثالث هو أن أساس المقولة ليس عربيّا ولا شكسبيريا إنما استوردها النقد القديم من ترجماته اليونانية، ووقف عليها شكسبير خلال قراءته للإرث الأدبي اليوناني كذلك. فالأمر محض مصادفة حين كان العرب سباقين على الوقوف على تلك المقولة واتصالها، ولما جاء شكسبير لاحقا أصعبته فاستعادها دون أن يعلم أن النقد العربي القديم التحلها قبله.

تلك احتمالات ثلاثة لا يمكن الاطمئنان إلى أحدها، إنما يمكن الاطمئنان إلى أهميتها في سيروية النقد الأدبي للشعر في العالم كله، فمن المتفق عليه أن طبيعة الشعر مراوغة ختالة قائمة على المغارة والأزدياح أوما يمكن أن نسميه ((الكذب الفني)) واستحضار الحقيقة بالوهم، لأن الشعر ليس تصويرا فوتوغرافيا إنما اختراقات مجازية تلعب فيها بسالة اللغة وخفتها دور البطولة، فتأخذ المعنى أو الصورة إلى مطارح الغربة والانفعال الوجودي ومساقط النور.

وبذلك يكون الوصف الحقائق في الشعر مرفوضا لأنه يؤدي إلى صدق موضوعي ترفضه طبيعة الشعر التي تشتمل على الكذب الفني، فكلما كان الشعر كاذبا فنيا كان صادقا إبداعيا فالصدق الإبداعي يختلف عن الصدق الوصفي النقلي، ذلك أن مهمة الشعر أن تعيد اكتشاف العالم بالوهم والجنون والكذب وسائر أدوات الانحراف المعماري في بنية اللغة والمعنى والصورة، ومن هنا ظل الخطاب التخريخي هائلا على كل الفنون الأدبية الأخرى.

وبمساعدة فإن الإنسان الإمدادي لا يقبله من إفتخار أن يفتخر بنفسه نثرا في حين يتقبل زهو الشاعر وضروره ومبالاغة إذا قدمها شعرا لأن المثقف المادي ينزك بالمفطرة أن تلعب الشعر في الخيال واللاحقيقة هناك حيث متممة اختراق التعبير الماثوف وعذوبة الكذب الإبداعي المتنصر للجميل وليس للأخلاقي والنافع.

أن كل واحد من هؤلاء يشترك مع أبناء جيله في خصائص وملامح لا بد أن يطبقة العصر بمطابقتها. فإذا وقفنا عند هذا الجانب الثاني، وجدنا أن فرقة المسرح العمالي بحمص نموذج حي عن تاريخ المسرح السوري والعربي منذ منتصف ستينات القرن العشرين حتى بداية العقد الأول من القرن الحادي والعشرين. فقد ولدت على شكل تجمع مسرحي في نهاية الستينات حين كان المسرح السوري يخطط لنفسه درياً جديدة في أسلوب الأداء المسرحي وفي معالجة موضوعات الحياة. فتمتصت الفرقة مع هذه الدرب وهي تقدم عناصر التجديد فيه، وتتغصم في معالجة أخطر قضايا الوطنية والاجتماعية والقومية. ولم تلبث أن قوى عودها منذ بداية السبعينات مع قوة عود المسرح السوري والعربي. فكانت نشيداً عالي النبرة للحرية والكرامة الوطنية والدفاع عن الاشتراكية. وقدمت جميع عناصر التجديد في بناء الممثل والعرض المسرحي. وقدمت مفهوماً الخاص بها في ميدان تأصيل المسرح العربي. وتناولت موضوعاً لكتبتها والكتاب السوريين والعرب والأجانب من وجهة النظر هذه. فكانت في ذلك كله متساقفة مع حركة المسرح العربي.

#### ● جماهيرية طاغية

- بماذا اختلقت الفرقة من حركة المسرح العربي؟

غايرت هذه الحركة في أمرين كانا مثار خلاف شديد مصنف به النقد المسرحي وانقسم الناس والنقد حولهما انقساماً واضحاً عنيفاً. أولهما أن توجهها الاشتراكي كان واضحاً صريحاً لا لبس فيه، فاعتبرها الناس والنقاد نموذجاً عن (الواقعية الاشتراكية) بسماتها وسيئاتها مع أنني لم أحاول أن أنهج أعراف الواقعية الاشتراكية يومذاك.

## المسرحي فرحان بلبل لجلجلة عمان :

## فرقة المسرح العمالي تنغمس في معالجة

## أخطر قضايا الوطن والوطنية والاجتماعية والقومية

### نضال بشارة

لن يزول المسرحي السوري فرحان بلبل الذي خاض في مجال الكتابة والبحث والنقد والإعداد والإخراج، والتدريس في المعهد العالي للفنون المسرحية بدمشق، وساهم بتأسيس فرقة المسرح العمالي بحمص التي يديرها منذ ٢٥ سنة، وشارك في لبنان تعميم عدة مهرجانات مسرحية صربية ومعلية، لا يزال لأرائه نصارة لا تضاهي في الكثير من المسائل

المسرحية. التقت به « عمان » واستعددت معه محطات من حياة أقدم فرقة هواة مسرحية في سوريا، كما توقفت عند مضاميل هامة من تجربته التي أصدر خلالها عدة كتب نقدية ونصوص مسرحية، أخذت مكاناً لا نساها بها في حركة المسرح العربي،

● ما الذي تختزنه فرقة المسرح العمالي من خلال عروضها، من تاريخ الحركة المسرحية المعاصرة؟

- لا شك أن لكل فنّان أو أدّيب أو فريق مسرحي عمل معاً وقتاً طويلاً، سمات خاصة به يمكن للنقاد أن يستخلصها من متابعة أعماله الإبداعية في ميدانه. وهي سمات تجعله مختلفاً عن غيره. لكن مما لا شك فيه أيضاً،



أنها لم تغير أهدافها الفكرية ولن تغيرها. لكنها بدأت تضعها في أسلوب جديد. فلما حدث التغير الكبير في الأداء المسرحي منذ بداية التسعينات، بدأت الفرقة تسمى - في فشل مرة ونجاح مرة أخرى - إلى تجديد أساليبها حتى تظل مواكبة مسيرة المسرح السوري والعربي، لكن شيئاً واحداً لم تستطع مجازاة هذا المسرح فيه ولا تقوي أن تجاريه فيه. وهو أنها ظلت تعالج هموم الوطن العربي الكبير وتدعو إلى الاشتراكية دعوة صريحة واضحة لم

تغير ولن تتغير وإن تغيرت أساليبها. ولأن المسرح العربي اليوم تغطي عن معالجة هذه الهموم الكبرى هجرنا مبيناً واضحاً صريحاً، فقد بدت فرقتنا وكأنها تفتي بجعلها خارج المسرح، وتتعو وحدها نحواً صاار الكليوني يتبرأون منه. ولأن المسرح العربي أخذ يهتم بالشكل اهتماماً كبيراً على حساب المضمون، فقد ظهرت الفرقة مختلفة عن حركة المسرح العربي في اهتماماتها الفنية. وأنا أعترف بذلك. ولكننا نتوي أن نظل عند مواقفنا الفكرية نفسها وأن نغير تعاملنا مع الأشكال الفنية في الوقت نفسه.

كما تقدرت الفرقة أيضاً بأننا كانت رائدة في مهادن مسرح الطفل. فبذ عام ١٩٧٩ بدأت نتوجه إلى الأطفال. وقدمت خلال أكثر من خمسة عشر عاماً عدداً من مسرحيات الأطفال القائمة على (الدراما) بكل ما تحفل به من صراع وبناء شخصيات وحبكة. أي أن الفرقة وضعت أصول هن التأليف والعرض المسرحيين أمام الأطفال. وترافق ذلك مع موجة الاهتمام بمسرح الطفل في سورية. ألا يمكن القول بعد هذا، إن متابعة أعمال فرقة المسرح الأخرى يعمس طواول خمسة وثلاثين عاماً، تعطينا صورة واضحة عن تطور



لك المرحلة وهو (التواصل الواسع مع الجمهور). ولكن هذه الجماهيرية جرت أيضاً تأييداً كاسحاً وهجوماً كاسحاً أيضاً. أما اللذين فقد وجدوا أن الفرقة هي التي حققت المعادلة الصعبة في التوفيق بين جدية العمل المسرحي وبين جماهيريته الواسعة. وأما المهاجمون فقد اتهموا الفرقة بأن هذه الجماهيرية مؤذية لأنها وليدة (تيسيط) العمل المسرحي من ناحية، وتعتمد على (الميلودراما) من ناحية ثانية.

وكلتاً ما كان الأمرين المؤيد والمهاجم فإن ذلك تحقق في فترة النهوض المسرحي العربي حين كان للمسرح يحقق أعظم منجزاته الإبداعية، وحين كان جزءاً هاماً وخطيراً من النشاط الثقافي والفكري للمجتمع العربي.

● هل لك أن توضح لنا منذ متى بدأ المسرح يفقد دوره، وتجليات التحول بعمامة وعند فرقتكم بخاصة؟

- المسرح السوري والعربي بدأ يفقد دوره هذا والتدريج منذ منتصف ثمانينات القرن العشرين. وبدأ يأخذ أشكالاً جديدة في الفن، كما بدأ يعالج موضوعات مختلفة. وهذا التحول التدريجي البطيء والحاسم في آن معاً نجده عند الفرقة. صحيح

بل كنت أحاول أن نضع بيننا على جوهر الصراع الاجتماعي في سورية وفي الوطن العربي سواء تطابق ذلك مع مفهوم الواقعية الاشتراكية أم لا. ولأن هذا المذهب الفني الذي وصفنا به كان له مقيده ومعارضوه، فقد لقيت الفرقة تأييداً كاسحاً من جهة، ولقيت هجوماً كاسحاً من جهة أخرى. وزادت حدة التأييد والهجوم حين خطت الفرقة نحو إبراز المرأة عنصرها فاعلاً في المجتمع. وهذا الجانب تكاد الفرقة تتفرد به في أكثر أقطار الوطن العربي، فالمرأة عند أكثر الكتاب وفي أكثر العروض المسرحية إما مسكينة مظلومة لا شأن لها في عملية التغيير الاجتماعي، وإما هي شريرة. أما في فرقتنا فقد أعطيناها دوراً في عملية البناء والتغيير. ثم زادت حدة التأييد والهجوم إلى منطقة القسوة حين جعلت (العمال) بطلاً تراجمياً على خشبة المسرح. وكان وضع العمال بطلاً تراجمياً - أي بطلاً اجتماعياً - يحدث أول مرة في تاريخ المسرح العربي ومن المرات القليلة جداً في مجمل نتاج الأدب العربي.

وثانيهما أن الفرقة تمتعت بجماهيرية طاغية لم تعرف الفرق المسرحية الأخرى مثله. وكان ذلك تطبيقاً فعلاً للعلم المسرحي العربي الذي برز في





أمنية شعرية يحضرها عدد قليل من الناس. وكيف إذا كان هذا الشعر حواراً مسرحياً وكيف إذا أردت أن تكون هذه المسرحية جماهيرية يحضرها من الناس مئات وأسمعة قد لا تتمتع هذا الجمهور تقرب من الشعر الحديث وما تزال متعلقة بالشعر الكلاسيكي القديم؟ ومع ذلك فقد حولها أدائها المسرحي لها إلى عمل جماهيري واسع الانتشار. وقدم العرض المسرحي فكرة ما تزال صحيحة وقاضعة وهي أن تردد الشرفاء في الإقدام على الفعل يسمح لخصومهم أن يقتضوا عليهم ويهزمهم .

ومنها أيضاً (الممثلون يترشقون الحجارة) التي لقيت إقبالاً شديداً خاصة وأنها تتناول حدثاً تاريخياً شهيراً هو هجوم أبرهة الحبشي على مكة عام الفيل. وتناولت هذا الحدث التاريخي بصورة تباين موقف المتفرجين منها مبانة شديدة. ومنها (لا تظن من ثقب الباب) (والمشاق لا يفتشون). ومنها العملان اللذان قدما العامل بطلاً مسرحياً وأثارا في النقد موجة عاصفة من التأييد أو الهجوم. ومنها (جوهر القضية) و(الجمجمة) لنظام حكمت. و(القرى تصعد إلى القمر) و(لا تهرب حد السيف). ومنها أيضاً (الملك هو الملك) و(قضية متوحشة)

وماذا تقول عن لحظة إمساك روميو بقارورة السم لشرعها لأن جوليت مئة في حين أنها نائمة؟ وقد يضيق المجال عن ذكر عشرات الشواهد على هذه اللحظات المتوترة الفاتكة المتمدة في المسرح. وقد أدركت من المسرح في الإمساك بأنفاس المتفرج أو القارئ منذ بداية عملي في المسرح. وأنا أبني النص والعرض على قاعدة أساسية هي (إذا مل القارئ من قراءة المسرحية فهي ضعيفة. وإذا نظر المتفرج إلى مساعته خلال العرض فهو ضعيف). والمعروف عن عروض فرقة المسرح المالي أنها تُعَمِّكُ بفنائها المتفرج طوال مدة العرض بحيث يتقمص بارتياح عندما ينتهي العرض. فإذا سميت ذلك (ميلودراما) فانت تسعدني كثيراً.

#### تردد الشرفاء

● هل يمكن أن نسترجع ممّا أهم عروض الفرقة على المستويين الفكري والفني؟

- في تاريخ الفرقة عدد من الأعمال المسرحية التي تركت صدًى كبيراً في طول سورية وعرضها. منها (مأساة الحلاج) تأليف صلاح عيد الصبور وهي أول عمل للفرقة. فهذه المسرحية لم تكن شعرية فضمبب بل هي من الشعر الحديث الذي يشكو المثقفون من غموضه ويضيقون بهذا الغموض في

المسرح السوري والعربي؟ أظن أن ذلك ممكن لأنها استمرت على نشاطها المسرحي منذ فترة النهوض إلى فترة التغير ولا أقول التراجع والمتوقف.

● هذه (الميلودراما) التي أخذت على عروضكم، هي سمة حقيقية لنصوصك ولعروضكم. فلماذا هذا الاتجاه؟ ما هي أسبابك؟

- هذا سؤال يدهوننا إلى تدقيق مصطلح (الميلودراما) قبل الإجابة عليه. فالميلودراما في المسرح تعني أن يتأثر الموقف المسرحي وتُثار عواطف المتفرج دين تصاعد درامي ويشكل قفزة في الحدث بقية استدراج دموعه أو ضحكاته. وهذا أمر لم أهمله أبداً في نصوصي ولم أمارسه في العروض المسرحية. وما أظنه هو توتير المواقف المسرحية وإثارة عواطف المتفرجين بتصاعد درامي أصلي به إلى ذروته. وأنا أعتبر هذا النوع من الإثارة العاطفية ملغ المسرح وأمتج جزء فيه. فهو الذي يوصل الفكرة ويغرسها في قلوب المتفرجين. وهو سلاح استخدمه المسرح طول عمره. ولورجعنا إلى كبريات المسرحيات عبر التاريخ لوجدنا (الشهوة المسرحية) دائماً مشعونة بالعاطفة والإثارة بحيث تمسك بأنفاس القارئ للنص أو للمشاهد للعرض المسرحي. فهاذا تقول عن البحث التي يُلْهي بها شكيبير مسرحياته مثلاً؟



المأخوذة عن مسرحية (ثمن الحرية) لسماتوكيل ويوليس. ومنها (تأخرت يا صديقي) المأخوذة عن مسرحية (انصوا هيروسترات) للكاتب الروسي غريغوري غورين. و(كل عالم حقوة) تأليف الكاتب الروسي أوستروفسكي. و(الجرة المحطمة) للكاتب الألماني فون كلايست. إن هذه المسرحيات عالجت أهم قضايا الأمة العربية سواء كانت كتاب عرب أم لكتاب أجانب، فإذا كان النص لكاتب أجنبي كنا نقوم فيه بإعداد يواظف على بنيتة الأصلية ويجعله في الوقت نفسه كأنه ابن البيئة العربية.

• أعدت عرض مسرحية ( الممثلون يتراشقون الحجارة ) عام ١٩٩٨ بمناسبة احتفال الفرقة بتعيين ميلادها الخامسة والعشرين، وقد جاء العرض وأهلاً بالحيوية، وتوفر له ذلك من خلال تقديمه المستوى التاريخي بالعربية الفصحى والمستوى اللغوي بالعامية. والسؤال هل حاملها الفكري الطراز هو سبب استعادتها؟ وهل تفكر باستعادة مسرحية أخرى؟ ما هي أسبابها؟

- هذه المسرحية صارت من كلاسيكيات المسرح العربي، وقد وقف النقد في الوطن العربي عندها وقفة طويلة. وكثير من الناس حتى اليوم يطلبون إعادة عرضها، وسبب إعادتها عام ١٩٩٨ أنها كانت مبررة عن الواقع العربي الذي بدأ يميل نحو التذلل للبدو الذي أصبح متعدد الأسماء في هذه الأيام. فهو اقتصادي داخلي يقوم المستغلون فيه بنهب ثروات المواطن العربي، ومصالح التاهين المترابطة ارتباطاً عضوياً بمصالح العدو الخارجي. وبما أن هذه المسرحية تعالج الأمرين معاً، فإنها اليوم تبدو ملائمة للظروف العربية العامة. وأذكر أنه في عام ١٩٩٥ كنت في مصر لتكريم، وعلمت أن هناك فكرة لإقامة مهرجان عربي يشرف عليه السيد أحمد حمروش المعروف بمواقفه الوطنية. وحينما زرت له لأسأله عن المهرجان فأجاني بأن طلب مني المشاركة فيه وتقديم مسرحية (الممثلون يتراشقون الحجارة). وودعني إلى الباب الخارجي وهو يقول لي بلبهجة المصرية الجميلة: أنا عايز المسرحية ده، عايزها. هاتها

(ي). لكننا لم نستطع السفر إلى ذلك المهرجان لأسباب لا داعي لتكرارها. ومن المسرحيات التي تفكر بإعادة تقديمها (لا ترهب حد الصيف). والطريف في الأمر أن الجيل الشاب في الفرقة هو الذي يلح علي بإعادة تقديمها.

#### إيقاف العرض

• لا أزال أتذكر تلك العبارات التي كتبت على جدران صالة العرض أثناء عرض مسرحية (جواهر القضية) العام ١٩٩٦ ليقراها المشاهد قبل بدء العرض. لقد كتبتهم: «أخي المواطن لا تغضب من البيروقراطي بل اضحك عليه، وهي من المسرحيات التي ترسخ في الذهن لجرأة طرحها وهذا ما لا تقدم عليه مسرحيات هذه الأيام. هل عانى هذا العرض أو غيره من الجدل أو التمع؟ وما هي الأسباب؟

- المسرحية من تأليف ناظم حكمت وإعدادي وإخراجي. وقد عرضت في ذلك العام والعام الذي يليه أكثر من مائة مرة في عدد كبير من المدن السورية، وفي إعدادي لها قمت بحذف ما هو غريب عن البيئة العربية ووضعت ما هو خاص بنا، مع شذو مفاصل الحدث الدرامي الذي يبدو متراجخاً في النص الأصلي. ولعل أهم ما فعلته أنني ربطت البيروقراطية بنهب المال العام، وهو أمر لم يكن واضحاً في تلك الأيام. ثم صار أمراً مفصوحاً في السنوات المقبلة. ومن هنا قوبل العرض بكثير من التأييد وكثير من الرفض. وفي أكثر العروض التي قدمناها كان بعض المتخرجين يقفون ويشتموننا بالفاظ نابية. فيقف متخرجون آخرون ويردون

• الممثلون يتراشقون الحجارة صارت من كلاسيكيات المسرح العربي. وقد وقف النقد في الوطن العربي عندها وقفة طويلة

عليهم. فيتوقف العرض المسرحي، ويكتسب تدخل لتهمة الأوضاع ليعود العرض. ثم لا يلبث أن يتوقف للأسباب ذاتها. وعندما صدر الأمر بإيقاف العرض في دمشق، ظننت أن المسرحية لن تعرض. لكن اتصالات العمال في المحافظات وجدت في المسرحية نوعاً من التحدي للسلسلة التي أوقفت العرض فطلبنا منا، وبذلك قمنا بجولة واسعة فيها.

والمكان الوحيد الذي لم يُقاطِع به العرض بالشتائم هو حقول النفط في الرميлян. فقد قابله جمهور العمال الذي زاد عن ألف متخرج على يومين بالتصنيف الحار وحملوا الممثلين في نهاية العرض على الأكتاف، وقدموا إلى نقابته عرضية يطلبون فيها أن لا يعرضوا أمامهم إلا مسرحيات من هذا النوع. ولكي تعرف قيمة هذا الطلب أذكر لك أن المسرح التجاري كان قبل ذلك يزورهم ويقدم لهم أفانين الجنس والتفريخ. وبعد زيارتنا لحقول النفط تلك لم تذهب أية فرقة تجارية.

وصادف أن إحدى الفرق استطاعت بالتلاصق أن تذهب إلى هناك رغمًا عن التباينة. لكن الجمهور قاطعها ولم يحضر العرض أكثر من خمسة عشر شخصاً. وما زلنا منذ ذلك التاريخ في عام ١٩٩٦ حتى اليوم نذهب إلى هناك لتقديم عروضنا. بعد عشر سنوات أي عام ١٩٨٧ قدمنا مسرحية (طاقية الإخفاء) المقتبسة عن مسرحية (صنكر وحرامية) لألفريد فرج. وهي تتحدث عن الانتخابات النيابية وعن انقسام الحركة النيابية العمالية والجهاز الإداري في مؤسسات القطاع العام إلى قسمين: قسم يدافع عنه وقسم يساعد على سرقته. وفي أحد المشاهد يركب ممثل القطاع الخاص على ممثل القطاع العام ويقول له (حا). فوقف الجمهور - وعنده أكثر من ألف متخرج - يصفي تصفيًا حاداً لمدة تزيد عن خمس دقائق. وقد تراقق التصفيق مع الضرب على الكراسي وعلى الأرض. وكانت هذه الاستجابة الصاخبة وبلا على المسرحية لأنه صدر الأمر بإيقافها من جهات لا نعلمها.

• كيف كان شعورك تجاه المتع؟

- لا تظن أنني كنت مسروراً بهذا المتع. ولم أشعر بالبطولة كما يشعر



## فرحان بلبل الأعمال الكاملة



التصوير المسرحية

انجست. مؤلف

عالية في استخدمات من المسرح. وعندما توضع هذه التقنيات في إطار جديد. وهذا أمر حدث دائماً في تاريخ الفن والأدب. فكل جيل يرث ما سبقه بعدما يتعلم أدواره. ثم يضيف إليها ما يبدعه من نفسه بما تقتضيه ظروفه ومهامه الفكرية والإنسانية. ولو راجعت تاريخ المسرح من هذا المنظور لوجدت أن كل جيل من الكتاب مثلاً. كان يرث القواعد التي أرساها من سبقه. ثم يجردها من عيوبها ويحسن مظاهر قوتها. وتلك هي سنة الإبداع. ولن تجد لسنة الإبداع تبدلاً.

### حسرات من التجاهل

● ثم تكريمك أكثر من مرة ومن جهات ثقافية مختلفة ببدءاً من القاهرة مروراً في حلب وليس انتهاءً في حمص ودمشق ومدينة الثورة وللأذنية. فماذا يعني لك التكريم؟ وهل ما يجري في أقطارنا العربية هو التكريم اللائق لبدعينا؟

– التكريم عادة تحية من مؤسسات أمام جمع من الناس. وغايته إظهار الوفاء والتقدير للشخص المكرّم. وقد درجت العادة في أكثر البلاد العربية أن يكرّم المبدعون بعد وفاتهم. وقد يموت

ولكن بعد ذلك ما يكون.

● وجدت في كتابك ( المسرح التجريبي الحديث: عالمياً وعربياً) أن خصائص المسرح التجريبي المسرحي هي ذاتها خصائص التجريبي العالمي، والتي من أهمها تدميرها لعناصر العرض المسرحي (النص، الممثل، الجمهور). ومع ذلك تعمل عليه أهمية كبرى في الطلاقة مسرحية عربية جديدة يوم تنهض الأمة العربية من

وهذه اليأس الحالية إلى ذروة الأمل بالتغيير وبناء مجتمع حر كريم. هل تسمح بأن تفسر لنا كيف يمكن أن نصل إلى نتيجة إيجابية من مقدمة خطأ؟

– المسرح التجريبي ولد نتيجة ليأس الإنسان في العالم وعزله وانسحابه من معركة الحياة بعد أن انتهى القرن العشرون بطغيان الظلم العالمي وانصرام موجات الثورة على الظلم. لكن ما لم تذكره في سؤالك هو أن هذا المسرح يعتمد على استخدام التقنية المسرحية في أعلى مستوياتها. ولذلك لا تكتمل عروضه إلا عند المتكئين من فن المسرح حتى قيل إن التجريب لا بد أن يكون نتيجة الخبرة الطويلة. وفي الحقيقة فإن هذا المسرح في عروضه المتقدمة المكتملة يقدم صورة بهيّة عن أحدث ما توصل إليه المسرحيون من إبداع في استخدام التقنيات. وهذا أصل إبداع في النقطة التي ذكرتها والتي اعتبرتها نتيجة إيجابية من مقدمة خطأ. فقد قلت إنه بعد يوم الإنسان في العالم وفي الوطن العربي إلى رفض الظلم وإلى النفاق عن العدالة سوف يجد المسرحيون أنفسهم وقد امتلكوا خبرة

البعض حين يُمنَح له عرض. فهذه بطولة فارغة وغيبية. وما زالت حتى اليوم أعاتب نفسي لأنني لم أكن أكثر هداء ومكراً بحيث أوصل ما أريد دون أن أتجاوز الخطوط الحمراء، خاصة وأن هذا العرض الوحيد سرت أخباره في سورية بسرعة كبيرة. وطلبت منا عدة جهات في المدن السورية لتقديمه فيها. لكن المسرحية كانت قد أوقفت.

● رأى الكاتب والمخرج المسرحي «محمد بري الحواني» في ندوة نقدية خصصت لتكريمك في الاتحاد الكتاب العرب تحت عنوان (الرؤى الإخراجية لدى فرحان بلبل) أن فكرتك الإخراجي يُفصح بجلاء عن استناده من منهج ستانيسلافسكي العلبي – الواقعي، وعمله على الاندماج والإيهام، وإفادته من منهج بريخت التعليمي – الملحمي، وعمله على التفرير. أي أنك مزجت – بقدر غير كبير بين هذين المنهجين المتناقضين. والسؤال كيف استطعت تحقيق ذلك؟

أضيف إلى ما قاله الصديق المبدع محمد بري الحواني أنني قمت بالاستفادة بالكثير من المذاهب والمدارس والاتجاهات في ما كتبه من مسرحيات وفيما أخرجه من عروض. فقد تعلمت من إيسن الحكمة المثقة المتصاعدة. ومن شكسبير أخذت الكثير من بناء الشفعية التراجيدية في إطارها المتصاعد الحاسم. ومزجت بين أساليب التجريب في المسرح وبين الأساليب التقليدية. ومقاييسي في ذلك أن أخلق ما هو خاص بي. وشأنني في ذلك شأن جميع الكتاب والمخرجين في تاريخ البشرية. فكل واحد يعلم ويستفيد. ثم يُضي على ما يصنع سماته الخاصة به. وأنا أحاول أن أكتب المسرحية التي لا تستطيع أن تحذف منها جملة ولا اختل بنهاية النص. وأقدم العرض المسرحي الذي يقدم الفكرة مصممة على جناح اللغة الفاتحة. وفي سبيل ذلك أجدي متعمداً للاستفادة من الشيطان. وكثيراً ما وجه النقد إليّ اللوم الشديد على هذا المزج بين الأساليب في الكتابة والإخراج. لكن القارئ والمتفرج كانا يتأهمن بشغف ما كتبه وما أ عرضه. وكان هذا مقاييسي.





هذا الشخص وفي نفسه حسرات من تجاهل أبناء قومه له. فيأتي تكريمه بعد وفاته زيادة لا لزوم لها عنده، وكثيراً ما يحدث أن تضيئي على الذي تكرمه بعد وفاته كثيراً من الصفات والأفهام الخاطئة مما يُخرجُه من دائرة البشر إلى دائرة الملائكة له حين أنه كان إنساناً أصاب وأخطأ. وفي ذلك مبالغة إما أن تجعل هذا الشخص المبدع أضحوكة بسبب المبالغة التي تُضفي عليه، أو أن تجعله شيئاً مقدساً لا يجوز المساس به. وفي كلا الحالتين يفقد نتاجه الأدبي أو الفكري أو الفني النظرة النقدية المصححة.

في السنوات الأخيرة أدرك كثير من العرب أن تكريم المبدع في حياته أليق به ولبادعاه، فهو يشمر - والتكريم لا يأتي إلا في الهزيع الأخير من العمر - أن جُهِدَ سنوات العمر لم يضع هدراً، وأن من حوله يقدرون ما فعله ويمتدحونه بفضلته، والأهم من هذا أن يشاركوا التكريم بدراسة نقدية موضوعية لما قدمه في أي مجال عمل فيه. من هنا شُرع مع هذه التكريمات التي ذكرها بالامتنان له كرمته. ومع أنني عملت طوال هذه السنوات دون أن أضغ في اعتياري أنه سوف يُلاني التكريم، إلا أنني كنت سعيداً. فندما تعرفت الأجيال الجديدة بفضل من سبقها، فإن ذلك يعني أن هذه الأجيال تتواصل ولا تقطع. والأهم من هذا أن بعض هذه التكريمات رافقتها دراسات موضوعية عنى في المجالات التي عملت فيها مخرجاً وكاتباً وناقداً. أما هل ما يجري من تكريم في أقطارنا العربية يوصف بأنه تكريم لائق؟ فلا أعرف كيف أصفه، لأنني أحياناً أجد التكريم لائقاً مبهياً وأفضل الجانب المالي. وأحياناً أجده غير لائق بسبب جهل القائمين عليه بأصول التكريم. المهم أننا أدركنا أخيراً ضرورة أن يشمر المبدعون في أواخر عمرهم أن من الضروري أن نقول لهم (شكراً على ما فعلت).

• قُدم لك أكثر من نص على مصراع عربية. ماذا يعني لك ذلك؟ وهل تسعى لك مشاهدة عرض منها؟

- قرأت الكثير عما قدم من نصوصي في عدد من الأقطار العربية. لكنني لم

أشاهد أي واحد منها. حتى عندما قُدمت نصوصي في جهات متعددة في سورية لم يَتَّح لي أن أحضر إلا بعضها. لعل ذلك يدل على خلل في آليات النشاط المسرحي في البلدان العربية. لكن المهم في هذا أن النص العربي صار يسافر من بلد إلى بلد. فكما قُدمت نصوصي هنا وهناك، فإن تصوص غيري من الكتاب تصافر من بلد إلى بلد. وهذا يعني أن النص المسرحي العربي صار قريباً بحيث يتحول إلى مادة درامية للخشبات المسرحية. فبعد أن كنا نقتصر على تقديم النصوص الأجنبية لأننا نجد فيها قوة درامية تعيننا على تقديم العروض المسرحية القوية، صرنا نجد في إبداعنا العربي مادة قوية تقف إلى جانب النص الأجنبي بقوتها.

• كنا قد شاهدنا لك مسلسلين تلفزيونيين، هما الذي أخذك إلى هذا الفن؟

- التلفزيون فن جميل يستهويك أن تكتب فيه. ويدور ما لا على عكس الأدب. لكنني لم أسمع للكتابة له أن تشغلتني عن عملي المسرحي. فحين كنت اشتغل في كتابي (المسرح السوري في مائة عام ١٨٤٧ - ١٩٤٦) جازني منتج لأكتب له مسلسلاً للتلفزيون. فقلت له إن عملي مشغول بالكتاب، سألني وهو مستغرب: كم سيأتيك من هذا الكتاب؟ قلت له: حوالي ٢٥٠٠٠ ليرة سورية. قال لي: هذا لمن حلقه. قلت له (هذا صحيح. لكن المال ينضب والكتاب يبقى). وأنصرف عني وهو بين سائح ومستغرب. وفعلًا قبضت لمن الكتاب من وزارة الثقافة المبلغ ذاته علماً بأنني اشتغلت على هذا الكتاب مدة سنتين ونصف السنة. لم يعد لثماني ساعات في اليوم. لقد خسرت يومذاك مبلغاً كبيراً من المال. لكنني كسبت هذا الكتاب الذي أصبح - كما قال الكثيرون - أوفى دراسة عن المسرح في هذه الفترة موضوعاً ضمن سياق المسرح العربي.

• وهل تتخيت من حفل الكتابة فيه، ما هي أسباب قيامك منه؟

- لم يعد هذا النوع من الكتابة يهمني. وأنا اليوم قد تجاوزت السبعين من العمر. وأشعر أن وقتي الباقي لي أؤمن من أن أصرفه على الكتابة للتلفزيون.

• انشغلت خلال عشرين سنة بالكتابة النقدية وبالبحث المسرحي وتركت كتابة النص المسرحي. رجعت إلى كتابة النص المسرحي فصدر لك من اتحاد الكتاب العرب كتاب ضم مسرحيتين هما (الليلة الأخيرة وديك الجرن). واهتمت في فرقك نصين جديدين هما مؤودراما (الجدان) و(القيمة السوداء). لماذا كان هذا الانقطاع والعودة؟ ولماذا هذا الاهتمام بالنقد؟

- أنا أكتب في النقد والبحث المسرحي منذ بداية عملي في المسرح. ومع مرور الزمن كنت أختزن تجربة المسرح السوري والعربي، وأتابع في الوقت نفسه كل التطورات والتغيرات التي حدثت في المسرح - وهي تغيرات كثيرة. ومن الضروري - كما أرى - أن أحاول هذا المخزن إلى بحث مسرحي. وهو جانب ثقافي بقدر ما هو تجربة حية قامت على الممارسة لتجربة المسرح السوري والعربي. ولم تكن هذه المتابعة النقدية بداية عن الإخراج أو العرض المسرحي. كل ما هنالك أنني كنت أشعر بضرورة وضع مسرحنا على صراط البحث. ونحن، كفرقة مسرحية، جزء من النشاط المسرحي. فكانتني كنت أبتعد عن فرقنا المسرحية باحثاً بقدر ما أعود إليها وأنا أحاول أن أضعها ضمن هذا النشاط. وكنت أشعر أن من واجبي أن أقدم ما استطيعه لمسرحنا السوري والعربي وثيقاً وتقييماً. وفي حين انقطعت عن الكتابة للمسرح كنت أقوم بإعداد نصوص أجنبية وعربية صارت جزءاً من كتاباتي لأنها لم تكن مجرد إعداد يقوم بها مخرج. بل هي نصوص جديدة تستقي من تراث البشرية. وهو أمر شائع جداً عند الأوروبيين. وقد نشرتها في الجزء الرابع من أعمالها الكاملة. فلما شُمرت أن نشاطي النقدي استوفى أكثر جوانبه رجعت إلى كتابة النص المسرحي. فكثفت المسرحيات التي أشرت إليها، إضافة إلى نصوص أخرى ونصين للأطفال. وبشكل عام فإن الكتابة أولاً وآخرها هي التي تستدعيك أكثر مما تستدعيها.



وظلت مع ذلك المدينة مجردة من أهم مكوناتها المعمارية والمجالية، وبقي الفضاء الحضري مجرد فضاء تؤثته بنايات عصرية وبنيات تحتية، هارغة من المعنى الفني والحضاري، فما هي الأسباب التي يشرح بها النقاد والكتاب المسرحيون هذا الفراغ الذي أحال المدينة إلى جسد خال من الروح، وجعل المدينة العربية تحديدا تعيش أزمة هوية فنية وجمالية نتيجة تمثيلات جمعية شعبية تتجاذبها أزمة مد وجزر، تمام ونفور، بين شرعية ولا شرعية الممارسة المسرحية في السجل الديني، وبين تقليدانية التفكير العربي بشكل عام، والممانعة الثقافية للتغيير وولوج المداينة في أرحب تجلياتها وأفاقها؟

أسئلة وأزمة لم يسلم منها حتى بعض المثقفين الذين ما فتئوا ينادون بمسرح عربي إسلامي، أو آخرون اعتبروا المسرح ممارسة غربية، علمانية دخيلة، ووسيطا للعبور إلى المذنب وسدم المقدس في الأصل، محرمين حضور المرأة، حيث جسدها مجرد سجل أيقوني جنسي، ينشر الرذيلة ويشجع على الفجور، مترجمين في العمق تلك الفجوة

## وظيفة المسرح الثقافية والاجتماعية

### مقاربة سوسولوجية لكتاب

### «المسرح والمدينة» ليونس لوليدي

عبد الله

ظل المسرح تخطيطاً وممارسة هنا نخوييا ومقصياً إلى حد كبير من العيش اليومي العربي، بالرغم من انتقال المجتمعات العربية من مجتمعات القرى والقبائل، إلى مجتمعات المدينة والدولة، بكل ما يتضمن ذلك من تحول في التمثيل الشعبي والذاكرة الجمعية التي عرفت تصولات رمزية كبيرة في التفكير والممارسة، خاصة بانفتاحها على العالم الغربي الذي لم يعد الفتحاً نخوييا مقتصرًا على نخبة المثقفين والساسة، بل طال حتى أقصى صوم الشعوب المهمشة، بفضل الهولقة في شقها الإعلامي، الذي يسر هذا الانفتاح وكرسه مشهداً تفاعلياً عبر وسائط الفضائيات والتقنوات التلفزيونية، التي تعتبر من أبرز وأقوى الوسائط الاتصالية الجماهيرية.

د. يونس لوليدي

## المسرح الحديث

د. يونس لولوي

في نظرية الدور من جهة، وفي سوسيولوجيا المسرح من جهة أخرى، حيث تشكل المدينة ملتقى هذه المسوغات، التي تعتبر بؤرة اشتغال الدكتور يونس لولوي في الكتابة في كتابه « المسرح والمدينة ».

### ٢- المسرح والمدينة بالفرب، بين التطهير والممارسة،

إذا أخذنا الخريطة المجالية الثقافية الفربية، مركزين على المدينة كمجال حضري، وكفضاء اجتماعي تفاعلي، سنجد أن المسرح يشكل مكوناً مهماً وأساسياً في البنية التحتية الثقافية والاجتماعية، وذلك لسبب بسيط هو أن الثقافة الفربية ثقافة امتدت منذ قرون على الفن، وفن البوح والنقد وممارسة الحوار والاختلاف، بل وراهنه منذ بدايات الأتوار على ما يسمى بالتطهير النفسي الثقافي، وهو التحليل الذي جعل القرب يصير على رؤية وجهه وثقافته وواقعه الاجتماعي في مرة، وجدت تظهورها الرمزي في الفنون: سينما، رقص، مسرح... إلخ. هذه الفنون وعلى رأسها المسرح جعل النقد التلويحي والاجتماعي والسياسي في متناول الجميع، وجعل حياة الأتمان ومسانده وحريته هو المقدس الوحيد في السجل الثقافي، وتبوأ المسرح بالفضل بما هو ممارسة اجتماعية رمزية تحكي الواقع الاجتماعي وتعالجه جمالياً الصدارة في الفنون المشهدة الفربية قبل أن

حقق تراكماً معرفياً وثقافياً مهمين على مستوى الخريطة الثقافية الفربية، في حين ظل معشماً وباهت المحضور في الخريطة الثقافية العربية، هذا الفرع، الذي هو سوسيولوجيا المسرح، ارتبط منذ البداية بفن المسرح وأسائته الذين استفادوا من التراكب الفربي عن طريق الترجمة، ليبقى الأصل في التكوين عند العرب المشتغلين بالمسرح هو الأدب في شموليته، خاصة وأن المسرح ظل كما قلت سابقاً مسألة نخب وفتات اجتماعية دون أخرى لأسباب طليما ثقافية، سياسية، اجتماعية واقتصادية... لكن القليل جداً، حتى من بين المسرحيين العرب أنفسهم من يعرف أن المسرح أثر بشكل كبير في علم الاجتماع، وفي السوسيولوجيين الفريين، إلى درجة أن نشوء وتطور نظرية الدور الاجتماعية يرجع بالأساس إلى المسرح، كما تقول مهد، وقد كانت بعض المقتطفات من مسرحية شكسبير الشهيرة « كما تحب » (٣) مرتكز تفكير سوسيولوجي ساهم في ميلاد نظرية الدور التي أضافت الكثير للنظرية الاجتماعية في السوسيولوجيا، يقول شكسبير: « ما الدنيا إلا مسرح كبير وما كل الرجال والنساء إلا ممثلون إذ لهم مدارجهم ومخارجهم فالرجل الواحد يلعب أدواراً عديدة في وقت واحد »

لذلك فإن مسوغات تناولنا للكتاب تجد شرعيتها النظرية والمنهجية

المثيلة والهيمنة الذكورية التي وجدت في الأمل الأيديولوجية للدين مرجعاً شرعياً جعل بالنهاية المدينة العربية شكلاً مورفولوجياً للمعصرة والحداثة المتقدمة أساساً للروح.

أسئلة وقضايا يجيب عليها الناقد والكاتب والأكاديمي الفربي الدكتور يونس لولوي، عبر مسيرة طويلة من الكتابة والتطوير المسرحيين، برؤية ثقافية منفتحة، ويحس نقدي بشكل في العمق نتاج نضج تجربته النقدية، خاصة وأن الكتابة في المسرح ارتبطت في العالم العربي عموماً والمغرب خصوصاً بمزل منهجي مفروض، اقتصر على المسرح في بعده الضيق، سواء من خلال تناول الفرجة المسرحية، أو من خلال كتابة النص المسرحية تأسيلاً أو نقداً، أو تقال وترجمة، دون الخروج من المسرح إلى المجتمع، أو الولوج إليه عبر بوابة المجتمع بفضل مقاربات العلوم الاجتماعية، باعتبار أن المجتمع في الأصل مسرح كبير، كما قال شكسبير (١).

### ١- الدواعي المنهجية والنظرية للقرارة،

قد يبدو لعدد كبير من المثقنين المعاديين التكوين، أن المسرح فن والسوسيولوجيا علم، وما بينهما برزخ لا يبغيان، خاصة وأن السجل الأدبي الموازي للمسرح كتابة وممارسة، لم يدخل بشكل مطلق وتداولي إلى حقل السوسيولوجيا والسوسيولوجيين، بالرغم من وجود فرع معرفي يعنى بالمعالة، وهو فرع



وثقافيا، أن تحثي المدينة بالمسرح والمهرجين، وأن يكون المسرح على المستوى المعماري جمالياً ومجاليا أحد أهم أركان المدينة، لأن المسرح ليس فقط بناية، وخشبة ومشاهد وسينوغرافيا وما إلى ذلك من المكونات الأساسية للعملية المسرحية، بل علاقات اجتماعية ووظائف اجتماعية ثقافية لا يمكن فصلها عن الثقافة الرمزية في العيش اليومي لكل البشر، لأن المسرح بما هو وظيفة عملية نقدية مهنا اجتماعية، توضع وتكشف عمق زيت تفاعلاتها ويشاعة بعض الأدوار التي نرغب أو نتخار أداؤها لصالح النسق الاجتماعي والسياسي والثقافي، والتي تمارض مع جوهر الإنسانية التي تتلخص في الحرية والحب والاختلاف، ذلك أن هناك مماثلة بين الفاعل في المجتمع والممثلين على خشبة المسرح، ولما كان المثلون يؤدون أدواراً محدودة ويشغلون مراكز واضحة على خشبة المسرح، كذلك الفاعلون في المجتمع يؤدون أدواراً محددة ويشغلون مراكز واضحة، وإذا كان مطلوباً من الممثلين فوق خشبة المسرح احترام النص المكتوب وهدم الخروج عليه فإنه في إطار المجتمع بما هو مسرح كبير، ينبغي على الفاعلين عند أداء سلوكهم اتباع المعايير والإلتزام بأوامر الذين يعسكون بزمام القوة والسلطة (٦).

هذه السلطة والتي جولت، بمشتغل تجلياتها سواء كانت مالا أو وسائل انتاج أو تسلط أنظمة الحكم... إلخ الإنسان إلى مجرد جسد مقوم ومشوه، وجعلت المدينة مجرد بنايات وأشكال هندسية لقمع الجسد وتصريف عنف السلطة وفق استراتيجيات تهجينية،

حقب تاريخية وضعية مزدوجة، وضعية حقيقية ووضعية مثالية، وضعية معيشة ووضعية معلوم بها، هوجدنا أن المدينة المثالية شكل من الأشكال الممكنة للمسرح، تماماً كما أن المكان المسرحي صورة من الصور الممكنة للمدينة المثالية (٤).

إن العلاقة الوطيدة بين المسرح والمدينة، والتي تجد اليوم أجمل التجليات وأفضلها في المجتمعات الغربية، ليست وليدة اليوم، بل هي نتاج استمرارية في الاعتراف والوصل بالثقافة القديمة، سواء اليونانية أو الإغريقية، والكل يعلم قيمة القضاء المسرحي في هاذين الثقافتين، التي نجدنا متجلية في وصف فريديش فان شيلر (١٧٥٩-١٨٠٥) حيث قال إن التراجيديات الإغريقية علمت الإنسان الإغريقي ممارسة حرية (٥)، لذلك كان من الضرورة وفق هذا التصور النظري والتاريخي للمسرح كفن وممارسة جمالية ذات أهمية اجتماعيا

تحتاج خريطة السينما، التي لم تستلغ بالرغم من ذلك مدم وتقويض العلاقة البنوية بين المسرح وجمهور المدينة، ذلك، وكما يقول الدكتور يونس لوليدي: « لا شك أنه لبيعت في علاقة المسرح بالجمهور، وعلاقة المسرح بالمدينة، لا بد من التأكيد على العلاقة الجدلية والبنوية القائمة بين المجتمع والمسرح بصفة عامة، ذلك أن المسرح هن قبل أن يكون أداة تقنية أو بعداً ميتافيزيقيا أو سياسيا أوبيداغوجيا، وهذا الفن الناتج عن الجهد الدائم والمتداخل لمجموعة من المبدعين الذين ينتمون إلى نسج المجتمع نفسه، ويدخلون في تركيبة المدينة نفسها. إنه وسيلة إخبار، ووسيلة تواصل قاثمتان على عرض مواقف متخيلة، وعلى توظيف المتصور الأساسي في كل مجتمع إنساني الذي هو الفن (٧).

هذه العلاقة ليست صدفة، وأهمية المسرح في عمق وجدان المدينة ليست ترفاً كما هي الحال في الثقافة العربية، خاصة في بعدها الشعبي لا العالم، فالمسرح والمبد والممثل والمنزل والمساحة العمومية، كلها فضاءات تجمع بينها قرابة يمسسها تاريخ المدينة، بل هناك من ذهب أبعد من ذلك واعتبر أن كل فضاء في المدينة أو فضاء في المنزل هو فضاء لعب، أو هو بالضبط فضاء يضيف وظيفة درامية إلى مختلف الوظائف الاجتماعية والثقافية والاقتصادية التي تمارسها الأفضية، فالمدينة كانت كمنزل كبير، والمنزل كمدينة صغيرة، والمسرح كان مدينة وأصبح منزلاً وبذلك ارتبط تاريخ المسرح بتاريخ المدينة مورفولوجيا وثقافيا واقتصاديا، بل إن المسرح والمدينة عاشا معاً في



المسرح الملكي بطنج



جديدة عن المدينة، مدينة تكثر فيها الساحات ومفترقات الطرق والشوارع والأزقة، حيث يتحقق التوازن بين النظام والتنوع» (٩).

في إطار العلاقة بين المسرح والمدينة بالقرب دائماً، يشير الباحث لوليدي إلى أن هاته العلاقة لم تكن دائماً علاقة ود ومحبة، فقد مرت بالفريق لحظات كان المسرح فيها مهنشاً مقصياً، وكان المسرحيون والجمهور يعيشون حالة نقص روحي وعاطفي، وكانت المدينة مفترقة في بؤسها وفقرها، لكن وكما يشير إلى ذلك الباحث مستدلاً بعدد من المسرحيين والمثقفين الكبار (فرانسيسكو ميليزيا، كلود نيكولا لودو، أرمان سالادرو... إلخ) فإنه كلما كان المسرح مقصياً مجالياً وجمالياً من المدينة، وكلما كانت المدينة مجرد بنايات وبنيات متافرة، كلما كان الجمهور بعيداً عن الفن، وجاهلاً بقيمته الرمزية ووظائفه الاجتماعية والثقافية، وكلما كانت المدينة مجرد اسم وهيكل من الأجر والإسمنت، كالجسد حين تقادره الروح.

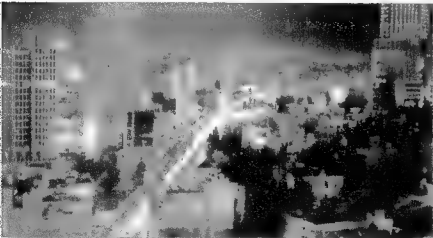
هكذا كانت العلاقة بين المسرح والمدينة بالقرب، فكيف هي إذن علاقة المدينة العربية بالمسرح العربي، وهل يجوز لنا تأصيل المفهوم والتسمية وشرعنة المسرح بالمدينة العربية التي لا يمكن فصلها ثقافياً عن المرجعية الدينية الإسلامية، وهل تصميم المدن على امتداد الخريطة العربية يسمح بالحديث عن مسرح وفق تصميم المدينة العربية بلق بة؟ وهل يؤمن المخيال الشعبي العربي واللاشعور الجمعي بوظيفة المسرح الثقافية والاجتماعية؟ أسئلة من ضمن أخرى شكلت نسخ

مشكلات الحياة اليومية ومحيطاتها؟ ألا يؤدي الإبداع والحلم على السواء أيضاً دور إعادة تجديد حيوية الإنسان لمواجهة أعباء الحياة العانية (٨)، وأليس المسرح كل هاته الأشياء دفعة واحدة؟

هذه الوظيفة الاجتماعية التي من المفروض أن يؤديها المسرح، جعلت فرانسيسكو ميليزيا ينظر إلى القضاء الذي من المفروض أن يحتله في المدينة، نظرة سوسيو ثقافية في العمق، فتية ومعمارية مورفولوجيا، إذ يؤكد كما يدلي بذلك الباحث يونس لوليدي: «أن المسرح يجب أن يبنى في ساحات المدينة التي يمكن الوصول إليها بسهولة والتي ينبغي أن تكون ملتقى شوارع كثيرة تسمح بمرور الجمهور الذي يركب العرايات، وتضمن سلامة الجمهور الراجل، كما أن اللمسة الجمالية والفنية ينبغي أن تفس ظاهراً المسرح ويأطرنه، وما من شك في أن هذه المقترحات هي وليدة تصورات

أفقتت المدينة روحها وجعلت متخيلة يلتقي ومتخيل الجسد المقموع، إلى درجة أن المدينة في التخيل الشعبي أصبحت معادلاً رمزياً لا شعورياً للقمع والأسر والتجهين، إنها رمز للسلطة والظلم والسجن هي آن، لذلك كله كان المسرح نبض المدينة ومعهاها الحي، فهذا الفن ينبع كما يقول الدكتور يونس لوليدي: «كخلق جمالي من مجال التجربة الجمالية، ويلب في بعض الظروف دور التجربة الحيوية للحياة الاجتماعية في المدينة، وليس فقط عن طريق توظيف تقنيات مثل «السوكو-دراما» و«السوسيو-دراما» وإنما كذلك عن طريق التكوين السيكولوجي والاجتماعي الذي تقوم به بعض الأعمال المسرحية، حيث تمكن من التماسي عن الفرائز، ومن الكشف عن الإمكانات والطاقة الجوهرة، أو غير المعترف بها، فتعتبر هذه الأعمال المسرحية تجارب علاجية في متناول المدينة (٧)، وهنا بالطبع يمكننا أن نقد مقارنته بين الجلسات التي ينظمها عالم النفس

السلوكي مع زبائنه المبالغين وهو يدفعهم إلى إعادة تمثيل أدوارهم في أحلامهم بالور الذي يقوم به المسرح سواء بالنسبة للممثلين الذين يعيشون أدوارهم في حالة انتماج حقيقي أم بالنسبة للمشاهدين الذين يحررون ذواتهم من ضغوط الحياة اليومية، وهذا يذكرنا أيضاً بفكرة التطهر التي تحدث عنها أرسطو منذ أمد بعيد، وتمكننا أن نتصلب مع ذلك ألا تقوم جميع أنماط الإبداع الأدبي (بما فيها القصص والأشعار)، بمثل هذه الوظائف في حياة الناس؟ ثم ألا يحرر الجميع أنفسهم كتاباً وقراء وحالمين من



مكتبة عمان



لذلك ظلت المدينة العربية أبعد ما تكون عن المسرح وعن الفنون والآداب، وظل المسرح والحالة هاته، يعاني خلا وطنياً في أداء وظائفه الاجتماعية والثقافية، منجزة في ذلك « المدينة » فكر ومتخيل سكانها، إذ المدن سكانها، ويدون الإنسان تصبح مجرد بنايات لا قيمة لها، فالفكر المكرس هو فكر ذكوري مهيم، أولى أسسه الميتولوجية لتحرير فشه وهزيمته في الرقي والتقدم، هو المرأة كيوثقة لكل شرور العالم، لقد أصبحت مدخلاً لتعريض كل الممارسات ذات الصلة بها فيما يخصّ علاقتها بالرجل، فكل فضاء عام، تدخله المرأة يصير بالضرورة محرماً ومنوعاً، وكل ممارسة أو نشاط كان لها فيه نصيب أصبح بالنتيجة دس ورجس من عمل الشيطان، هكذا كان المسرح مجرد ضيق وفجور.

نظرة احتقارية بالطبع ليست وليدة اليوم، وليست افراراً للمدينة، بل هي نتاج متخيلها ولأشهرها الجمعي، الموشل في القدم، فمنذ بدايات المسرح بالوطن العربي، وتعمدها منذ الاحتكاك الأول بالغرب، وسؤال الشرعية الدينية ونهايات الأطر الأبولوجية التقليدية، تمنع كل تقدم وإدهار للفن، ذلك أن الفن في المتخيل الشعبي العربي بوابة لتدنيس الإسلام.

في هذا السياق نجد الدكتور يونس لوليد، يعمق البحث التوثيقي- التاريخي، مسترشداً بعدد من المثقفين من ذوي التوجه الإسلامي- السلفي الذين عارضوا قديماً وحديثاً المسرح

ومشاهدة، وكيف لفضاء عام أن يكون هضاء ثقافياً حداثياً، وهو يقسمي المرأة حضوراً ويعمدها غياباً.

إن المدينة ومن منطلق جنها لوجي لا تعدو أن تكون سوى امتداد للقرية بالرغم من الاختلاف الحاصل بينهما كمجال من جهة وكفضاء من جهة أخرى، ذلك أن المرجعية الثقافية التقليدية المتحكمة في النسق التواصلية والفكري بالقرية يكاد يكون هو نفسه في عدد كبير من المدن العربية، ولو أن حديث المدينة ينطوي على المتعدد، قراءة وكتابة وتخييل، المختلف عن أحاديث القرى الضيقة، حيث البشر متماثلون في تماثل الماديات والقيم والنصوص المقررة، فهي مقابل كتاب القرية المقروء قبل قراءته، يبدو كتاب المدينة كتاباً لم يكتشف بعد، أو كتاباً لا يكتب إلا لتعاد كتابته من جديد، وفي مقابل القرية التي ترمي على من يفد عليها بصفة الغرب، تظهر المدينة مغزناً للفرقاء وحاضنة لجمهرة بشرية غريبة، تقايس القرية بتحرور محتمل وتتقي العزلة بتصورات غير متعزلة، ويهده المدينة يصبح للمسرح بالضرورة دور مركزي، هو في الحقيقة دور مفقود، لأن في المدينة يصبح للإنسان عمق أكثر اتساعاً من الشعب، وإذ الإنسان لا وجود له خارج الشعب أيضاً، تستمد المدينة قوامها من عناصر تتجاوز الأبنية المكلفة وإشارات المرور ومراكز السلطة وحشود الشرطة، وقوى الأمن، وتتمثل أول ما تتمثل بكيف بشري مختلف يتفرد فيه الإنسان متعمداً (١٠).

جزء كبير من كتاب « المسرح والمدينة » للنقاد المسرحي الغربي يونس لوليد، فكيف كانت الأجيال، وماهي مسوغات التحليل؟ هذا ما سوف نراه فيما يلي من هذه المداخل.

### ٣- المسرح والمدينة العربية: اختلال العلاقة وأفق الإصلاح

سوفيم مجالاً، وكما يشهد التاريخ الأركيولوجي من جهة والأنثروبولوجي من جهة أخرى، تشكلت المدن العربية الإسلامية على أساس ثقافي بكل ما تحمل الكلمة من عمق أنثروبولوجي، وفي ذلك كانت ترجمة ودية للهوية العربية الإسلامية، فهي تصمم مورفولوجي تطبيقي للدائرة، التي ترمز للا خطية المسار ولا خطية الزمن، وترجمة للقدر والعود على البدء، كما أنها اختزال للمسافة الجبالية والاجتماعية، فين المسكن أنيقة ضيقة، وبين الغرف كذلك، كما أنها انفتاح على الذات وانغلاق على الآخر، وطبيعة المباني التقليدية دليل على ذلك، إنها تؤمن أن الداخل يتطابق من الخارج، وخارج أسوار المساكن، يصبح العام، فيصلا بين المحرم والمنعوت، والمباح الجاز، فالبيت مقدس ممنوع انتهاك حرمة، وحرمة النساء وخارج الأبواب ملك للعام، وبين العام والخاص كانت المدن العربية التقليدية مدناً مذكرة بامتياز، مدن يهيم فيها الرجال فحولياً وبشكل متخيل في الحقيقة، على النساء اللواتي أصبحن مجرد حريم، فكيف يسمح للحريم بولوج المسرح تمثيلاً





وحاجته لبناء أخلاق منفصلة عن المادة، قادرة على منح الأفراد إن رغبوا لأخذ مميزات تجاه التقاليد الموجودة، حتى يمكن تشييد وتثبيت مبادئ كونية للحياة المشتركة على قواعد جديدة، أو التورط في معاصي وجودية شخصية، إن هدم التقليديانية هو إحساس الفرد بشأن ووضع حياة اجتماعية حيث تتعايش مجموعة عادات أخلاقية، وأنماط الحياة تمنع كل السبل الزخرفة إلى الماضي، وإلى التقليد (١٢).

في هذا السياق، ونتيجة هذا الهدم، الذي بدأ يفتح مساحة أرحب للمسرح، والفن بشكل عام، وفي إطار تلك الممانعة الثقافية ضد التغيير يصر أنصار التفكير التقليدياني على الربط الأورطوكسيسي للمسرح بالشريعة الدينية، وينوع خاص من التفكير الديني، المؤدج، وذلك بالدعوة إلى مسرح إسلامي، حيث يسبح الركع بأحزمة من الخطوط الحمراء التي جعلت المدينة بالنهاية محرومة من تطورهما المستمر، وعلاجها التحليلي الدائم لمشاكل السلطة والفراغ والقمع بكل أبعادها الرمزية والمادية. إن الحرس على تسمة « المسرح الإسلامي » كما يقول الناقد المسرحي المغربي يونس لوليدي - لا ينبغي أن يسقطنا في الفخ الذي تصبه الغرب عندما حول كلمة « إسلامي » إلى مفهوم إيديولوجي، وإلى صورة مشوهة تحيل في الغالب على التطرّف، والإرهاب والرجعية.

وإنما المقصود هنا مسرح تتجه وتستهلكه الأمة الإسلامية، ومن الممكن،

هذا القرن، كتب الشيخ سعيد الغبرا إلى السلطان يستغيث به حيث يقول: « أدركنا يا أمهر المؤمنين ظن الفسق والفجور قد تفشيا في الشام، فهتكت الأعراض، ومالت الفضيلة، ووشت الشرف، واختلطت النساء بالرجال، وإذا كان هذا قد وقع في بداية القرن، فلئنا نجد في نهاية القرن من يقول مثل أحمد موسى سالم: «فهل يسمع أبناء حضارة العلم اليقيني في الدين والمنهج العلمي في الحياة لكي يتذكروا ماذا صنع بهم المسرح الاستعماري... والاستعمار المسرحي، فيتطهروا من «أوهام المسرح» ويبرأوا من «مرض المسرح... لكي نبرح من حياتنا المؤمنة والجادة والصادقة عربيا وإسلاميا» (١٣).

هذه النظرة الاحتقارية للفن المسرحي، كانت في العمق، وما تزال ترجمة وفيّة لتفكير تقليدياني يصر عبر أطره الأيديولوجية على جر المجتمعات المغربية الإسلامية إلى الماضي السعيق، حيث الفن، والمرأة مدخل للمدن، وهنا شكل أنصار هذا الفكر ومعتقوه ممانعة ثقافية ضد التغيير الذي نصبت المدن العربية ريماء، أو على الأقل من بينهم مفاتيحها أن المسرح أحد أهم وجوه المدينة، التي لن تصلها إلا بهم هاته التقليديانية في السلطة والثقافة والاجتماع، ومن هذا المنطلق، يجب أن نستوعب أن هدم التقليديانية يجب أن يفهم في عمق استمراريتها التاريخية، إنها تبدو كتبدل إضافي لمشروع يوجد في الأصل في الأنوار، وفي ملحاحته

ممارسة وتفكير، محترقته أشد ما يكون الاحتقار، ومتخذين من وجود المرأة على خشبة المسرح مدخلا تفريضيّا لرمي المسرح خارج دائرة الشرعية، يقول لوليدي: «لكي يلعب المسرح الدور المنتظر منه في المجتمعات الإسلامية، لا بد - في اعتقادي - أن تتحقق من الشروط ما يلي: يجب أن تتغير النظرة الاحتقارية إلى المسرح التي ترسبت في ذهن العديد من الناس في المجتمعات الإسلامية، منذ أن كان أول لقاء للرجال العرب بالمسرح في بلاد الغرب إلى يومنا هذا.

وهكذا يقول الموليحي حينما شاهد المسرح في أوروبا في بداية هذا القرن: «إن هذا الفن الذي تقالى الغربيين في إقنانه وإزراقته لم يفهم أدنى فائدة في باب الآداب، وضرره بينهم اليوم ظاهر... لأن الممول عندهم في هذا الفن أن يظهروا الفضيلة من خلال تمثيل الرذيلة، وعندما يتحدث عن إمكانية انتقال هذا الفن إلى الشرق يقول: «وليس من المقبول عندهم - أي عند الشرقيين - حصول هذا التشهير والتمثل في معيشة الأهل والولد، وما تستدل عليه الحجب والمنصور، وفي البيوت والدور، وليس في الدين الإسلامي ما يسمح باشتراك النساء مع الرجال في تأدية هذا الفن... ولا من أدب المسلمين أن يمثل بينهم تاريخ الإسلام وتاريخ خلفائه على أسلوب يتبدن بالعشق والغناء، وذلك أكبر إهانة للأسلاف (١٤) وعندما ظهر المسرح في البلاد العربية الإسلامية في بداية



بل ومن الضروري أن تصدره إلى باقي الأمم والحضارات، إنه مسرح تابع من رؤية الإسلام الصحيح إلى الإنسان وإلى دوره في الكون وإلى ما يقيمه من علاقات إنسانية واجتماعية، فالمصطلح «إسلامي» ينبغي أن يعني منهاج حياتنا شمولياً وليس موقفاً أو ممارسة إيديولوجية، إلا أنه مع ذلك يمكننا القول إن المسرح نظام من الصور التي تعبر عن الأفكار والمشاعر الإنسانية، والتي تخاطب العقل ومختلف الحواس، فهو يقوم على الكلام والحركة، والموسيقى، والألوان، والأشكال الهندسية والأزياء والإشارة.... ويقوم الكلام داخل هذا النظام بالدور نفسه الذي يقوم به في الحياة، فالكلام في المسرح كما في الحياة وسيلة تعبير غير كافية حيث يعجز أحياناً عن التعبير عن كل

خفايا الروح، وعن رصد شعاعه العالم المرئي وسحر العالم غير المرئي. وبذلك تكون المسرحية علماً حياً، وتركيبة من المواقف والكلمات والشخصيات، إنها بناء ديناميكي له منطق وتلاحمه، وتكتسب عناصر هذا البناء توازنها في الغالب من خلال تعارضها (١٤)، وهكذا فإن الذين ينظرون للمسرح الإسلامي يركزون على المضمون، فلا يتحدثون إلا عن القيم التي يجب أن يطرحها، والثل التي ينبغي أن يناقشها، والمتاحف التي عليه أن يبتناها، والمذاهب التي ينبغي أن يتقونها، وكان المسرح الإسلامي مجرد غبطة أو درس وعظي، وحتى عندما يدرس بعض النقاد والباحثين المسلمين المسرح الغربي مثلاً، فإنهم يركزون في دراستهم هاته على المضمون فقط، كما فعل مثلاً عماد الدين الخليل في كتابه «هوى العالم في المسرح الغربي» (١٥).

هذا التفكير، وهذه الرؤية، جعلت مخيل المدينة، مطراً في ظل فكر يحرم الفن، أو في أفضل الحالات يحقره، والنتيجة أن هوية المدن العربية، التي لا مكان مرموق بها للفن، والثقافة والأدب، ظلت هوية مجزأة بين نظية تحب الفن والثقافة وتحقق بالأداب وجهود واسع، ومسؤولين ممن يدهم مفاتيح المدن، لا علاقة لهم بكل هذا، هوية هي بالأساس منفصلة عن ذاتها، غير عابئة بالزمن، حتى يخيل إليك أن الزمن ثابت، بالرغم من التحويلات الإسمتية، لتصل بذلك مسرحاً فتمتد للسلطة، بمختلف أبعادها الكابحة



## الكلام في المسرح كما في الحياة وسيلة

### تعبير غير كافية

### حيث يعجز أحياناً

### عن التعبير عن كل

### خفايا الروح، وعن

### رصد شعاعه العالم

للجسد، المسجحة للفن والثقافة التي لا يجب اختزالها في بعدها الفلكوري الإسهامي كما يقول الناقد المغربي يونس لوليدي.

### خلاصة

إن المدينة العربية غالباً لم تحقق ذاتها كوحدة مستقلة، مرجعها في ذاتها ومؤسستها مستقلة ومتناسقة، ذلك أنها فضاء أمزج، تشكله السلطة، إن كان وأهن الشكل، وتفتسل السلطة شكله، إن كان قد ظفر بشكل قديم... لهذا تبوء المدينة العربية كما لو كانت مدينة لا تاريخ لها، لا تراكم لها من ما تراكم ومن ما عرفت، ولا تنتج تراكماً من ما وقد إليها، بل تقوص في تراكم كهي عقيم، لأنها مدينة يتسرب منها الزمن، إنها تظل معلقة في زمن - الفوضى بلغة ريموند ويلمز (١٦)، لكن هذا لا يجعل الألق موشعاً بالسواد والعمية، بقدر ما يلزم - حتى إن وجد - لوقت وإشتغال يعيد للمدينة ما فقدته، وللمسرح والفن مكانتهما، وللأدب ما يليق به من أهمية واهتمام، لأن للمسرح، بما هو أب الفنون، لا يزدهر، ويرقي جودة وجمالية، إلا بإزدهار الفعل الثقافي بشكل عام بالمدينة، وتركيزاً على المسرح، وبالعودة إلى كتاب الناقد والباحث المسرحي، الدكتور يونس لوليدي، نقول بلسانه، أنه ما من شك أن المدن الحديثة تحتاج إلى وقت من أجل أن تكتسب شخصيتها، ومن أجل أن تترسخ تقاليد وحياة اجتماعية لها طبيعتها وروحها الخاصتان، وحتى تؤمن بأن المسرح من بين الوسائل التي يمكن للشعب أن يربي نفسه بها، أما المدن القديمة فتحتاج إلى إصلاح يعيد لها قوتها وصلابتها، وإلى عناية تعيد لها دورها في الحياة الحاضرة، وتزعم عنها دورها الفولكلوري الذي ينحصر

في اعتبارها منتجاً سياحياً.

ومع عودة الروح إليها ستعود الروح إلى الخلق الدرامي، ولن يتحقق هذا الأمر، هذا «الجنين» في ظروف طليعية إلا إذا نظافت روحه جهود المهندسين، والمؤلفين، والمخرجين، والممثلين، والجمهور. ومن يدهم مفاتيح المدن (١٧). لهذا ستبقى المدن العربية، بعيدة عن الخلق والإبداع في شتى مجالات الحياة اليومية ما دام من يدهم مفاتيحها لا يؤمنون بضرورة المسرح والفن والأدب، ومادام الخيال الشعبي العربي مؤطر داخل فكر ميولوجي وخرافي تغذيه أطر أيديولوجية للمعرفة.

باحث من المغرب

### الهوامش

١- جوناثان تيرنر، بناء نظرية علم الاجتماع، ترجمة، الدكتور محمد سعيد فرح، الطبعة الثانية ٢٠٠٢، منشأة المعارف بالإسكندرية، ص ٢١٤

٢- المشهد الصباحي، الفصل الثاني من مسرحية شكسبير «كما تحب»، أنشتر: جوناثان تيرنر، بناء نظرية علم الاجتماع، ص ٢١٤

٣- يونس لوليدي، المسرح والمدينة، منشورات للنس الوطني للثقافة والفنون والشراف في قطر، الطبعة الأولى، يوليو ٢٠٠٦، ص ٩٤

٤- نفس المرجع السابق ص ١٥١

٥- نفس المرجع السابق ص ١٥٥

٦- جوناثان تيرنر، بناء نظرية علم الاجتماع، ترجمة، الدكتور محمد سعيد فرح، الطبعة الثانية ٢٠٠٢، منشأة المعارف بالإسكندرية، ص ٢١٤

٧- نفس المرجع السابق ص ١٠٧

٨- محمد لمحمداني، القراءة وفولاد الدلالة، لتقرير مصادقنا في قراءة النص الأدبي، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى ٢٠٠٢، ص ١٥٨

٩- د. يونس لوليدي، المرجع السابق ص ١٤٩

١٠- جيهيل دراج، نظرية الرواية والنرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى ١٩٩٠، ص ١٥١

١١- يونس لوليدي، المرجع السابق ص ٥٤١

١٢- Danilo Martuccelli, Grammaire de l'individu, ٢٠٠٢, Gallimard, ص ٢٥٠

١٣- يونس لوليدي، نفس المرجع السابق، ص ٥٢٤-٥٢٥

١٤- نفس المرجع ص ٥٩١٥

١٥- جيهيل دراج، نفس المرجع السابق، ص ١٦٠-١٦١

١٦- د. يونس لوليدي، نفس المرجع السابق، ص ٣١٧



به دعوات التجسير هي المسافة بين المنقف والسلطة العربية خلال أكثر من عشرين عاماً لم يحدث أثر كبيراً فالمتمردون أو علوا التقدم والسلطة العربية ظلت في مكانها وما زال السؤال عن جدوى تجسير المجرى قائماً. في ظل تقدم المجتمعات للبحث عن حلول منطقي لحل لها أزماتها الراهنة التي تظهر أن المنقف العربي كان بعيداً عن طرح برامج أو أفكار لحلها

إزاء تلك الحالة لا زال المنقف العربي يبر برأيه حرجة فهو كثير التحول في مواقفه. أما من يصمد ويلتزم خطاً فكرياً ملتزماً فيفكر أن نجد له معاً من حيراه في صحيفة شعبية أو يعلق حمر وفاته على جذع شجرة - حدث ذلك حين توفي المؤرخ العراقي صالح العلي عام ٢٠٠٣ - أو عليه أن يهاجر وأمام حالة الزحف على الثقافة واستخدام المنقف في وجبات الإصلاح السياسي التي لا هدف لها إلا إطفاء عمر السلطان في قالب حديد يظهر اليوم أن معضلة الثقافة والسلطة انتهت معركتها من جانب واحد

ومع ذلك. يبقى للمنقف الملتزم جمهوره. وتزد الحاجة له. وليس صحيحاً أن الجماهير لا تريد ثقافة. بل هي أحوج ما تكون إلى المنقف الملتزم بعد أن دح مثقفو السلطة الكثير من الأدبيات والقضايا في مدح أرملة السلطان.

نحن اليوم بحاجة لبحث عن دور للمنقف الحقيقي الذي يصنع الفعل الثقافي ويعاين محتومه. ويحارب له. وهذا يبرر سؤال معاده ما الذي يمتص عشاريعنا إلى الإحراق مع أسا بصوغها وفقاً لأحكام العقل؟ وما الذي يجعلنا نصع الفصاع وعارس الدور وسعط بالمصيلة والصالح وتاصل السنننا من أجل الحرية والعقلانية. ثم لقي بذلك كله عدد أول قادم يلوح لنا بخيرات من نوع آخر

اليوم وفي ظل البحث عن أسئلة الراهن التي واجهها المنقف في إطار مبررات الهوية والدور والوظائف تبدو حقيقة مرارة البحث عن مسارات وتبدلات المنقفين - خصوصاً الأيديولوجيين - وخولانهم أكثر وضوحاً إلى حد قول البعض أنه «لا جدوى من المثقفين وأن علينا أن نصنع بهم ما أراد افلاطون أن يصنع بالشعراء».

ليس المطلوب اليوم مثقفاً صاحب عمامة على عرار رعاة الطهاوي. أو مثقفاً ايدلوجياً على عرار قسطنطين ريق. اليوم نحن بحاجة إلى مثقف ذي برعة انسانية ذات وعي لأهمية نصاب الحرية والتقدم في حياة الأفراد نحن لسنا بحاجة للاكاديمي ولا المثقف السيمس. نحن بحاجة لمثقف يعرف مجتمعة بكامل تفاصيله. يعرف فقره ويعرف لغته ويعرف مستويات التعبير لدى الناس حتى لا يكون مثقفاً عنه.

يجب أن نعمل على تنمية مساحات البحث في مستقبل الجامع العربية. يجب أن نصي بوعي إلى روح التنافل والامتحان. يجب أن نكرس دولة الحاكمية. ويجب أن نحدد دور الدين في الدولة فإن لجنا في ذلك سنكون على تخوم انطلاقه جحيد الذات.

هذا الخيار لن يكون ناعماً. سواء في دور المثقف أو في تعريفه أو حتى في وطنيته. بل سيجانه. وسيقع العص تحت حبارت الحياة الرعدة والتمرد وبين الالتزام والانسحاب الكامل لدور المنقف الفاعل المعتمد في موم محتومه. ومع ذلك نسحق حياة أي مثقف أن نجد لها تصنيفاً إما أن يكون المنقف سلطاناً أو عوناً للسلطان. وإما أن يكون المثقف ملتزماً موضوعياً. هذا تصنيفان لم يعودا ذات جاذبية. بقدر ما تبدو الحاجة إلى مثقف يعي خطاة كل الناس. دون حاجة لإيضاح مكنون خطابه من قبل غيره.

بدأ أحمد بوزفور النشر منذ العقد السابع، وأصدر مجموعته القصصية الأولى: النظر في الوجه العزيز سنة ١٩٨٢. وآخر مجموعة أصدرها كانت تحت عنوان: قفنس سنة ٢٠٠٢. ونحاول في هذه المقالة مقارنة بعض عناصر الجودة التي تميزت بها نصوص بوزفور، وخاصة في مجموعته: صياد النعام التي صدرت سنة ١٩٩٢.

وأول ما ينبغي تسجيله، في نظرنا، هو أنه لا يمكن أن نتحدث عن نصوص هذا الكاتب دون أن نسجل أنها لعبت دورا كبيرا في إعادة الاعتبار للذاتي، وجعل التوثيق إحدى الآليات الضرورية للكاتب القصصية. فقد كانت الكتابة السردية بالمغرب خاضعة لتصور إيديولوجي مبسط. وعلني ثم اجتماعي. يقبّل المضمون على الشكل، والإيديولوجي على الجمالي، ولا يعبر اهتماما لعنصر الذات، ولا يسمى إلى بناء تصور جذلي يأخذ بعين الاعتبار تلك التفاعلات والتماثلات المقدمة التي تجعل بين العناصر الأساس في تكوين كل كتابة: الذات، المجتمع، التاريخ. ويأخذ خصائص الكتابة واستقلاليتهما بعين الاعتبار. وكما تقول إحدى قصص بوزفور التي تمارس التظهير أيضا:

«وعلى الذين يبهسون عن الأيديولوجيا في رواية الفلاح والتاجر والكاتب، أن يمسكوا بخيط التاريخ في الرواية، وأن يتتبعوه من الجوع إلى الشرف إلى الانتماء إلى الوعي الشقي بالذات، فلعلمهم بفهمون حينئذ كيف تحرك ويتحرك التاريخ، وكيف جسد الفن حركته» ١.

في قصص بوزفور انحياز للإنسان والحرية والاختلاف، وإعادة الاعتبار للفرد والذاتي، وانتقاد شديد للمذاهب الإيديولوجية التي تتميز بطابعها الجماعي المغلق والمنفلق، وتسلس الوصاية على الأفراد والتحكم في أقوالهم وأفعالهم:

«أنا لا أريد أن أدري، أريد أن أدري لماذا تحبسونا في مكان مغلق وترغمونا على أن «ندري».

## الصمت والكلام في قصص أحمد بوزفور

### مجموعة: «صياد النعام» نموذجاً

د. حسن المسوين

#### «انجمال يا بني... هو الموت»

أحمد بوزفور

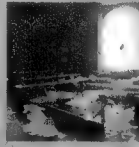
#### ١. للتزييت وللإفتماع على الزرار:

أحمد بوزفور قاص مغربي معاصر، تهبت لنصوصه القصصية دورا كبيرا في التحولات التي تعرفها الكتابة القصصية، بالمغرب خاصة. وبالعالم العربي عامة. فإذا وضعنا نصوصه القصصية في سياقها الأدبي والتاريخي، سنلاحظ أنها أكثر القصص تجريبا ويحيا متواصلا عن أكثر الأشكال واللغات والأساليب والتقنيات قدرة على بناء مفهوم مفاير للكتابة.



أحمد بوزفور

فقس



والتوكيد من منظور لساني نصي، ففتحتم دراسة العلاقات التي تقوم بين البنيات الصوتية التركيبية ذات الطبيعة التكرارية التوكيدية وبين البنيات الدلالية للنص. فلا يمكن بناء دلالات النص إلا إذا أخذنا بعين الاعتبار ذلك الشيء الآخر الذي نقوله التكرارات والتوكيدات. لكن هذا الشيء الآخر يبدو منفصلاً صعب التعديد، ويدعو القارئ إلى ممارسة البحث والاكتشاف، لأنه عبارة عن معانٍ إيحائية رمزية متعلقة بسباق الكلام. وهنا تكون الدراسة التداولية للبنيات التكرارية التوكيدية ضرورية.

من بين قصص الكاتب قصة عنوانها: الصاد، وهي بالفعل قصة يهيم عليها حرف. صوت الصاد، به تبدأ وفيه تنتهي، وهو يحضر في كلمات كثيرة تبدو أحياناً من دون معنى: صطاب، صاط، صرور.

هي كلمات أو أصوات جديدة لن يجدها القارئ في اللسان القصصي، لأنها خاصة بالكلام القصصي عند أحمد بوزهور، ويتحول بعضها أحياناً إلى مفتاح لنص أو مقطع بأكمله، كما في هذا النموذج:

« لا تفكر في الريح... واجهها  
كلت أنت ربحاً لا خلاق لها/ واضبط  
الجنران وقل صرور... للشامتين  
قل صرور... ولتأهين قل صرور...  
ولشران الكراسي قل صرور... وللذين  
« كاسيرو» كلماتهم قل صرور...  
صرور... صرور... »

يتعلق الأمر ببنية صوتية تركيبية لم تكن مألوفة في النصوص السابقة، من خلالها يتكلم النص، ويقول شيئاً ما، ويدعو القارئ إلى اكتشاف هذا الشيء انطلاقاً بطبيعة الحال من السياق النصي.

وما يميز هذه البنية النصية أنها تفتح الطريق أمام الكتابة القصصية لاستغلال إمكانات اللغة الصوتية والتركيبة، واللب بالأسوات والكلمات والحوال اللغوية القصصية، كما في قصة أيها الرقيب:

« بلا بلا بلا بلا بلا بلا. جابوب  
بلا بلا بلا بلا بلا بلا. جابوب  
بلا بلا بلا بلا بلا بلا. جابوب

## نجد نصوص بوزهور تأسس كتابة تريد أن تمارس حقها في الكلام واللب، وفي الفعل والاختلاف

النظام القصصي السائد، على الأقل في الأدب القصصي بالمغرب؟

أول ما تتميز به نصوص الكاتب هو بنيتها التكرارية التوكيدية، بحيث تكرر الجمل أو صيغها التركيبية، وتكرر الكلمات أو بعض أجزائها، وتكرر بعض الأصوات والحروف:

«وينال على جوريك المسخ لماذا؟  
كيف؟ أين؟ متى؟ لماذا إذا؟ إذا؟»

هل يتعلق الأمر بتكرارات مجانية أم أننا أمام طريقة أخرى في الكلام توظف ما فيه من إمكانات صوتية وتركيبة وإيقاعية تكون لها دلالات ووظائف عندما ينتج الكاتب في تشغيلها في السياقات الملائمة؟

يبنو مهماً تناول خاصية التكرار

لماذا لا تطلقون سراحنا وتشجعونا على أن «نعمل»، أن «نلعب»، أن «نحزرك»، أن «نختلف»، لا أن ندري؟.

في قصة: صباد التمام. وهذا عنوان المجموعة القصصية أيضاً. حكاية تلميذ ملتزم بقضايا التلاميذ، ومتمسكاً سياسياً، وخير تجربة الاعتقال صغيراً، وكتب للإضراب والتعرض، لكنه لما تجرأ وكتب قصة عن الحب، عن الذات وآخرها، وقراها أمام رفاقه اتهم بالتهمه الخطيرة. بوزجوازي صغير، وحصل فيما لذلك إجهاض القصة. ذلك أنه لم يكن مقبولا أن تفتح الكتابة على الذاتي، وأن تحرر الخيال الطفولي وتوظفه، وأن ترمي إلى تقويض السلطة الأبوية الجماعية، وأن تضرع جدران المتخيل. السجين الذي تحبس فيه الأيدولوجيا الكاتب وشخصياته.

### ٢. الكتابة بين اللسان والكلام

وتكمن أهمية هذا الانفتاح على الذاتي في كونه يفتح أمام الكتابة أبواباً مغايرة وأهلاً جديدة:

هكذا، نجد نصوص بوزهور تؤسس كتابة تريد أن تمارس حقها في الكلام واللب، وفي الفعل والاختلاف. وهذا ما يفرض عليها أن لا تكون خاضعة الخضوع كله للأنظمة والأنساق، بل ينبغي أن تتصلق منها من أجل أن تعيد ترتيبها وبناءها. فهي أكثر من قصة، تجد هذا التطوير لكتابة تقوم على أساس تدمير الأنظمة والأنساق، أو تعيد ترتيبها، وتتوقع بذلك بين النظام واللا نظام. هكذا نقراً في قصصه:

«الحياة هي الريح نفسها، حرة مدمرة للأنساق والأنظمة والاستاسقات».

« لخلق مكان، مكالك أنت، مكانك الجليل، يجب إعادة الترتيب ».

« هناك إحساس بالانظام ورفض له في وقت واحد».

وبعبارة أوضح، وباستعمال مصطلح اللسانيات، نقول إن قصص بوزهور كلام لا لسان، أو هي تعيد ترتيب اللسان من أجل أن تؤسس كلاماً خاصاً بها. والسؤال الذي يفرض نفسه هنا: كيف تتكلم نصوص أحمد بوزهور وما الذي يميز هذا الكلام عن اللسان أو



### ٣. اقتصاديات نصية جديدة، الصمت والحذف والفراغ

الصمت والحذف والفراغ من الاقتصاديات النصية الجديدة التي ميّزت الكتابة القصصية عند أحمد بوزهور، بحيث يجد القارئ نفسه أمام قصة مليئة بالحذف، ترفض الكلام وتقرر من التفاصيل، وتتخزل الصمت والحذف والاختزال. هكذا نقرأ في قصة الفنان:

« استطاع رسم الكتلة في ليلة واحدة، ولكن العمل في هذه الكتلة بالحذف والاختزال يتطلب سنة على الأقل ».

كثيرة هي الدراسات المعاصرة التي تهتمّ بالكلام، قليلة هي تلك التي تهتمّ بالصمت، وفي تراثا النقدي والبلاغي، نجد الجاهل يقصده في البيان والتبيين باب مستقل، كما نجد عبد القاهر الجرجاني يلفت الانتباه إلى بلاغته في معناها الجمالي والتداولي. فقلنا:

« هو باب دقيق المصطلح، لطيف المآخذ، عجيب الأسرار، شبيه بالسهر، كأنك ترى به تركب الذكر أضعج من الذكر والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة ».

يمكن النظر إلى الحذف والصمت في قصص بوزهور من منظور بنيوي، فنعتبره عنصرا بنائيا هائلا داخل تأليف مشدّد قائم الذات، بحيث يأتي الفراغ ويحيا من أوجه البناء. لكن ينبغي النظر إلى الصمت من منظور نسقي موسيقي، بنيوي وتداولي. ذلك أن هذا التطوير هو التكنيل بطرح أسئلة جوهرية من قبيل: كيف يشتغل الصمت أو الحذف أو الفراغ داخل سياق نصي معيّن؟ ما الذي يقوله هذا الصمت؟ ماذا يعني هذا الصمت على مستوى فعل الكلام؟ ما هي المفهولات المراد الحصول عليها على مستوى التلقي؟

تعود أهمية الصمت أو الحذف أو الفراغ إلى أنه يقول بطريقته الخاصة ما يسعى الكلام نفسه إلى إخفاؤه وإضماره، فيصير الإخفاء نفسه هو الإظهار، ويصير ما كان غائبا وفي حكم العدم وألوت شيئا موجودا وحيا.



يتخذ الصمت أو الحذف في قصص بوزهور أشكالا عديدة، فقد يكون سطرًا من نقط الحذف يتخلل صفحة من صفحات القصة، وقد يكون حذفًا يمس جملة أو كلمة أو بنية نصية بأكملها، وقد يكون الحذف نهاية نص كما في قصة حصان الساعة اليابانية:

« على سطح العين تطفو ساعة يابانية صغيرة، يراها الحصان ويهم بالحميمة، انه يتشمس، هل يفكر في القفز إليها؟..... ».

هذه نهاية مفتوحة تدعو القارئ إلى المشاركة والاستمتاع بتمتعة عليه الفراغات. إنها تقنية المصنّف، فمن استطاع سدّ الثغرة أخبر متعة المعرفة ونشط الخيال. نقرأ في قصة صدر حديثا:

« ولكنها بنهايتها المفتوحة تدفع القارئ إلى آفاق واسعة من الخيال عملا بالبداية الفنية الحديث، على القارئ أن يستخرج بأصابعه الكسواء من النار ».

إن مهمة الكاتب ليست هي الكلام فقط، بل هي دفع المتلقي إلى الكلام والحوار أيضا، أي أنها دعوة إلى إخراج الخطاب القصصي من صمته وانتظاره. فالصمت ليس عنما خالصا أو فراغا مجانيا، بل هو بنية قابلة لتأويلات متعددة. نقرأ في قصة صياد النعام:

« قد يحتاج الأمر إلى أن تأتي لا أدري في هل الثالثة ثابتة؟ إذ أنني لا أدري في

الحقيقة عمّن أو عمّاذا كنت أتحدث، أما الكتابة فمن يستطيع الحديث عنها ».

وأجلاما، فمع نصوص أحمد بوزهور القصصية تتحول الكتابة إلى مسألة إشكالية، فهي في الوقت ذاته تنتمي ولا تنتمي إلى النظام القصصي، وهي تؤسس كلامها الخاص دون أن تتفصل تماما عن اللسان القصصي، وهي تمارس الصمت والحذف، ولكن بالشكل الذي يسمح لها بالحديث من خلالهما، وهي تتكلم وترتكب للفراغ فرصة الكلام، أي أنها وتتكلم وتدفع المتلقي إلى مشاركتها في الكلام.

وليس الصمت أو الحذف أو الفراغ مجرد لاعبين شكلانية، ذلك لأن صمونات أحمد بوزهور موقفة بالأصوات والكلمات، فالصمت هنا هو أوج اللغة كما قال مالارميه، إذ يكشف مستوى الكاتب أمام اللغة.

ينظر بوزهور إلى اللغة القصصية بوصفها نظاما لايد من تدميره وإعادة ترتيبه، وهو يدمره من خلال الاشتغال على مادية العلامة اللغوية: تأتي الصفحة المكتوبة صوتا ومعنى في الآن نفسه، وتخلق تناغما بين الكتابة والموسيقى، بين الصوت والكلمة، بين الكلمة المكتوبة والكلمة المنطوقة. فالأدب القصصي كتابة ومطابعة وكلام وصوت ومعنى وأشياء أخرى كثيرة.

كتاب من للفريق

#### المراجع

١. أحمد بوزهور: صياد النعام، مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء، ١٩٩٢، ص ٢٨.
٢. نفسه، ص ٦٠، ٦١.
٣. نفسه، ص ٥٢.
٤. نفسه، ص ١٤.
٥. نفسه، ص ١٩.
٦. نفسه، ص ٢٧.
٧. نفسه، ص ٤٨.
٨. نفسه، ص ٦١.
٩. نفسه، ص ١٨.
١٠. عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق وتقديم ر. الداية و. ه. الداية، مكتبة سعد الدين، دمشق، ١٩٨٧، ص ١٦٢.
١١. أحمد بوزهور: صياد النعام، ص ٥٤.
١٢. نفسه، ص ٣١.
١٣. نفسه، ص ١٠.

# محطات

## قبور عراقية مشهورة في دمشق

علي السوداني

كلمة **الأوتيس** وتحسن ذلك إنما تتجوس في حقل الأعمام. الكتابة هنا إذن - ما أوجعها وما ألدّها - مشروخ كتاب، سأنثف ريشه وابتسمه وأعصر لفته وأصغي حروفه وأقصص جناح مخياله فأقول

على سائدة البياتي أو طاولته - الطاولة تتبدل أحوالها وطقوسها، تصحو في غاليري الفينيقي وتسكن في حالة الماسمين - اجتمعت كل التناقضات، الممكنات والمستحيلات، قطار بغداد الصاعد إلى عمان العليا بأبداء وكتاب ومبدعي وكذابي البلب، كلهم ضيوف على تلك المائدة التي ما منها تلح منثور ولا عكرتها واقعة وقعت في بستان حسب الشيخ جعفر المزروع في خاضرة اللويسة، أدباء ينشدون المناقب فيسقطون عند منازل وليالي أبي علي في مشهد يتجاذبه التلهيز والتعميد والفسق والتجوس حتى إذا أذنت الساعة وسكرت القوم من نقيع (جناد ذهبي، لحظتها، لن تُجد من يتحاقق ويغامر فيخرج من داب الحانة قبل دقائق معدودات من زمن دويان القعدة، هي كافيته لسحقه وهرسه ودرسه هو وقصيدته التي كنا قبل كأسين من الآن، قد رهنها باصحة وعافية وألق وخلق ذلك الفتح المبين! مائدة عجيبة، خلطة مسحورة من شعر وسياسة ورسم وقصة ورواية ونقد ونقد وغناء وتثليل وتكذب ميين، طاوله مريضة ومستديرة صف على محيطها، أبناء معارضة وأبناء موالاة وغواة وحكي، شطار وعيارون ونسابة يمحطون أجمل الفول وينثرونه في ليال حالكات، لكنها ظلت تصيب: هل من مزيد؟

(البياتي يغربلها ويملئها ويصفئها وإقبل ان يحري ويسبح الذهب من معطس غروب اليوم التالي يلح أبو علي في سؤالي عن اسم المرأة المذهلة التي فضت بكارات أو شال ليل الحانة وخلفت فوق جمينه قبيلة متخيلة!!

أعلى درجات الوهم وأقصى حالات الخصب سائنة طرية عدية لليلة كما علانة، حكاية قصيرة جدا، هي جديرة في ان تنطبع عند ختام هذه الاستعادة بظلمة رجل عماني كان عاصر سنوات البياتي السبع هنا، الرجل كان اسمه أبو باسم وكان من شعبلته في تصليح مطامير التلاجات والبرادات المظوئية، الفتى الشاعر نصيف الناصري وكان تنأى إلى ممهمة ثيا رحلتي التمشيقية فلتأني على جناح مساء موحش إلى غاليري الفينيقي طالبا مني تفكير أبي علي البياتي بوعده له، هو الشاكلي الأزلي من رائحة الموت، بأنه سينحت له أجمل مرثية حال وصول موته الشائع في كتاب البعير لكن أبي علي قد مات تاركا خلسة أمنية رجل طيب ما زال ينظر مرثيته المذهلة، في ليلة موت البياتي، اقترت صالة الفينيقي فقامت صحبة علي عبد الأمير بأعادة تأنيط طاولته وزعنا فوقها دايكت سنكلر من الصف الذي كان يشغله وممرمة وهنجان فهو وبيورلير وتكل المراء قائما حتى غلقت الفينيقي أبوابها وأمات راعيتها الجميلة سعاد دباح !!

قبل تسع عجايف من الآن، توقف عبد الوهاب البياتي عن ممارسة الحياة أو الجزء المقسوم له منها، فأما أبو علي فهو الشاعر العراقي الرائد الذي مات بدمشق الشامية ودفن نحو وجه شيخه المنصوف محيي الدين ابن عربي وأما مناسبة هذا المكتوب فكانت جلسة وندامى وسهاري، هو الرائي الذي ربما خلدته الرؤيا هذه المرة وهو ينصت إلى لطفقة خرات مسبحة أيام ضاجة وممتلئة في وجه، وياردة ومقرفة وحزينة في وجه ثان كما أوراق نالدة تعطر من زورنامة السنة تحت غواية الشقاق الذي ارتداه في غير مدونة وملقعة.

في خريف أيامه المتأخرات، حججت إليه وشتت وجهي شطر دمشق التي فازت به كأنه غير مألج يكاد يصيح من فرط نوره، أو شال أيام وقصائد منشورات كما لألؤ صاف، يلعللها محمد جاسم مطلوم أحد أوهي مريديته، كنت أؤمن العين بعين مطلوم - في تلور باب توما - هاندسك واندهل واغيب واسطح قبل ان يأكل مام (مزم سبعا من ذنان الراح، وفي لجة ذلك الغياب يوقظني (أبو علي)، إني لأكاد انصت لخطوات اللوت لثزل ثقيلة كاسحة.

بعدها بأقل من أشهر ثلاثة، مات البياتي ودفن في مقبرة العرياء خارج أسوار ملهه محيي الدين بن عربي لكن داخل معطرة التصوف والنوابع، كان قبل ذلك مصطفى جمال الدين القزويني في عبد الوهاب البياتي اللوت على نفسه، كنت عدت إلى عمان وهي عني جهشات وشهقات ونبوات، وعند عتاب مفهى (السنترال) سألني طراد الكبيسي عن حفنة من أيام دمشقيات وسله من ليال بيانيات، قلت:

دمشق مدينة ساكرة تأكل وتشرب وتحترف سياسة وادبا، وتنفق وتذوق في تاريخ الحجر الخالد، لذا استجابت لنداء منيق بقوة وهاتف الغواية فواصلت تأنيط مدفن القرياء بحدامين عراقية مشغمة، كان قبل ذلك مصطفى جمال الدين وهادي العلوي ومحمد مهدي الجواهري وختامها يوسف الصائغ وصدان ابراهيم الذي ظلمته مرثيات الوهم وهو الولد المبدع البديع، حتى لتتسع محبتي فترى فيما ترى ليلة هروب مديي يوسف وقد منح ظهري المستقيم أبدا دمشق شازدا ساريا بليل ليك، فأمر فوق ذكة معسل كان تلبسه ومسه - بعد متواليات العجايف تلك، مسا كاد معه ينصت لقراءة سورة الفاتحة على مقترح موت مبكر.

أزاسي، إذا الولد النعيا من صباحات بعدد المحتلة المفخخة - وقد شرعت من النهاية وكان الأجدى بي اس ألج باب الماكرة من سنوات عمانيات صافيات بهيات بتاج التلج - رأس البياتي كان شديد البياض، شامقات تعطر الياسمين والياسمين هي حانة البياتي المصقلة التي اقلقت أبوابها العمانية بعد رحيل الشاعر صوب دمشق الشامية - أياما، سفحتها على مائدة البياتي، طاولته ان شلت - مريدا منصتا خالسا مترنما مرردا مرثلا مرات، شايان عن الطوق، مشاكسا مقامرا، صانع قعشات ومقترح سعادات ومنجح أوام في حضرة لا نقل فيها

## أناك أنت

أحمد الناصري

أناك ألامس عشقي  
ومن صدر عَمَانٍ مُنْطَلِقِي  
أوغريبي هياماً  
أشبحي بفحواك عني  
أنا كامنٌ

أترصد ضعفاً، يؤهلني كي أثور  
.....

أنا كامنٌ في التردد  
في نشوتي  
في السكون  
هدوني جنونٌ  
وتمتمتي عبراتٌ  
وكلي عيون...

تراك

تضمك

أيا امرأة ضيعتها طريقي  
أنا تائهٌ قبل عينيك  
بعدهما  
فيهما

قُوليني أحبك  
فُضي بكارة قلبي  
نوقي الهوى وأذيقني  
.....  
تعلمت منك السلام، فسلمتُ  
علمتني خطوة، فأبتدأتُ  
تعلمتُ عشقك حرفاً بحرفٍ  
متى يأتي المد؟

كيف يكون السكون؟

وقائده الضم

افتح...

فتحت

وشددت فشددت

كن حذراً عند ناء، ونون

، فكنْتُ على العكس

لم اتخذ اي حذر ولا يحزنون

اكاد اقول احبك، اعشق سود

العيون

.....

اعشق من احرف الابدعية

خاءً، ولاّم

وواوً تليها

ودالً عليها سكون

فتدرك استاذتي.. من تكون

حبيبة قلبي

معلمتي :

اي قلب حنون

يعلمني، من انا، من اكون؟!

يعلمني لغة العشق.

ماذا تقول العيون

يعلمني أن أفرق بين الهوى

والظنون

وأن الهوى ليس حكرأ على ثلة

الطالبات

فرب معلمة لا تعيرك أي اهتمام

تخبئ قلباً يذوب

أبي أن يتوب

.....

معلمتي...

إن بدوت شغوقاً أحب اللغات

فما زال في القلب متسع للهوى

والحياة

أحب اللغات، ولكن لأنك أنت

معلمتي.. يا معلمتي، هل

فهمت؟!

لماذا يفيض فؤادي سروراً إذا

أنت جئت

لماذا أهيم وتغمرنني سكرة إن

قرأت

لماذا أجيب سريعاً إذا ما سألت

معلمتي،

يا معلمتي.. هل فهمت؟!

لماذا أخاف إذا قلت أنك أنت

حبيبة قلبي

وأستاذتي.... هل شعرت،

بتلميذك المتوسط يغدو ذكياً

ويهتم بالواجبات

يشارك في الدرس

ياتي مع أول الوقت

ما غاب يوماً، ولم يتأخر

.....

أستاذتي.. لست أنت

إذا شئت أن لا تكوني،

فإن حبيبته لست أنت

مجرد طفل صغير

يكاد إذا هبّ الريح يوماً يطير

مجرد وهم، وأضغاث أحلام

يحلم أني أنا

وبأنك أنت

فهل سيعاقب طفل على حلمه

ألف لا بأس

إن كان من سيعاقب أنت

فلا ضير أن يضرب الحب قلب

ويضعفه قبلة

ويكيل له العفو والرحمات

ليصرخ أن المحب أنا

وبأن الحبيبة أنت

## فكك مهب الأسف

حينم كأس الزبيدي

وقفنا على بابك الخزفي يكللنا الخوف

والخيزان

وكان المساء يوارى صفار

الفوانيس خلف الشجر

ففي الليل لا ضير من كتم

أضوائنا إذ يمر العجر

حين يأتي الغراب

ننكس راياتنا في سطوح

البيوت

لكي لا نموت

على بابك المتصدع جَمَهَرْنَا خَوْفُنَا

من وميض الحراب

وثرثرة الصافرات

وحظر التجول والناثحات.

- بحق الهك أوي الذين اختفوا في صباح الجنابة

تفزعهم عبوة من ندم

بحق الجنائز مجهولة الرأس والنفس والامهات

بحق الذباب

تكرّم علينا ببعض الثياب

نوارى بها سوءة الأفلن

بلا نجمة في سماء الشباب

بحقك إفتح لنا الباب ها قد وقف

لدى بابك الخزفي المزخرف بالنجم والعنب

الوارف الذل

كوكبة من يتامى حروبك تبكي الأفلو

فكيف الدخول

وبابك قد أوصدته الكلاب؟

هنا الليل بنزّ من الحبر فاضت على أعين السابله

فجلّيت على الشرفات انتقاما



وبالفحم خضبت الريح والعشب والامنيات

وما سوتت فرحة القابله

لدى الليل بثر من الفحم، مكحلة تحتفي بالعمى

هو الخوف والظلم - او ربما

هو الليل هذا الذي قدرمى

حلما اذ رمى

ولليل كفان .. كف تسوق النجوم بعيدا عن الوطن

البابلي

وكف بمفردها لا تصفق للواقفين على دربك المبتي

بالدماء

وكف بمفردها لا تصفق لكن تدق على طيلة الحرب

كي يرقص الموت في فسحة العتمة القاتله

على اضلع في مهبط الاسف.

ولليل عينان مفقوتان ونظارة اغمعت بالرمد

فلا شك لو تفتح الباب فجرا على لا احد

ستورق من تحت تل النفائات مقبرة

في تخوم الابد.

اجرنا بحقك وافتح لنا الليل نرسمه صفحة من

كروم

تليق عناقيدها بالشفاه الندية في هجعة

السيبيان

تليق بابرير خمير توارده سرب بيض النجوم

وفر خفيفا الى تلمسان

وسلم لنا دجلة الموت ترجمه اليوم مما علق

بضفته من تحب الجثث

نخط على حزنه : « قل اعوذ برب الفلق. »

لئلا يحدث اطفالنا القادمين،

على صهوة الفجر، عما حدث

ونصطاد منه موات العصافير في شهقة الصبح

ياصاحب الصبح هلا اتاك حديث الذبيح

له طفلة مثل دمع المسيح.

لدى الليل قبة من صغار الخفافيش

يدلقها فوق هذي السماء

فتوصد شباكها بالسواد

لدى الليل لافتة للحداد

وسرب نعوش على قافله.

اجرنا بحق العصافير وافتح لنا الليل نرسمه بين

نوح الغراتين

بسملة مثل نور الاله تسمى: وطن

نسوره ببقايا ضلوع وريش حمام

ونتلو على ساكنيه السلام

ليفتح اهدابه للوسن

وتندى مصابيحه الآفله. . .



## هبت بردا بنار و

إبراهيم التلي

فأين يكون محرابي  
وقبنها تسنت درب من صلي  
لأنني دُخْتُ مرأتها  
قبل العروج ودُخْتُني  
ذُكِرْتُ ذات سرى من يدي  
بانني احتاجها  
كالشعر كي أبقى على قيد الهوى  
وبانها تنساب أوصالي كما الهذيان  
كي يبقى على شفتي  
ولا تنجلي  
لأنني لم تكد تلقي علي جناس معجمها  
لأذهب في يدبع المفردات  
إلى طباقي  
تلقني صوتي على شجر القصيدة  
حينما بالروح يهيمس غصن دُرّاق  
لأنني ذات ليل بارد  
حلُمْتُ بدفء فراشها  
فاستيقظت أركان غرفتها  
على جرس المنبته  
ما يزال الليل  
وقتنا نابضا برفيف سوسنها  
أحسنت زهرها بيدبين راعشتين  
مرّت فوق فاكهة  
أول قطافها هلا  
برق تحت الغطاء  
يحك ثوب شفاهها بالورد  
فارتعد المدى ودنا الغمام.. تدلّي  
لأنني  
لم أزل  
عشاق نهديها  
الذين أنا رسمتهما  
على شباك غرفتي الصغيرة  
مثل عصافير  
ظلا  
يتقرآن دمي..  
وما سلا  
لأنني من مزاج العطر  
في رثتي  
ومن سحر الخيال إذا تسنت  
لحظة الوسن الشهية ليلا  
لها انبسطت خطوط الطول عبر جهات  
أفافي  
وراء سهم بوصلتي  
طريق حاذ عن سُنّي وعن سَمّي  
ضللت خطاي يا مولى  
فأنسى دار وجهي.. وجهها حسلا.



تعود إلى

ثم تعودني بدلالها لضلالاتها  
وشفاقي  
لأنني لم تكد..  
حتى أضعت مفاتيح الطرق التي  
تهدي  
إلى عنوان غربتها وعنواني  
ضللت خطاي يا مولى

لأنني لم تكد تحل أحداقي  
وتسكن في بياض دقاتي  
وتقيم هوبجها على صفحات أوراق  
وترسني بريدا سابحا  
في الشعر  
أقرأ فنته المكون التي  
نسج الإله خيوطها وتجلّي  
واسكب من ندى كفي  
خمر تبتلي لأضيء وجهي بالتماع  
السُر في مرأتها  
وأذوب في سهدي  
كشمعة ناسك ما بين إخفاق وإشراق  
لأنني  
لم تكد تستلني من غيمني  
برقا.. لتومضني  
شفيقا مثل دمعتها  
ومغتسلا برقراقي  
لأنني لم تكد تعدو غزاة حُرْفها  
قربي  
فتحفل بارتعاش الومض في قلبي  
وتجفل من صدى دقاته  
وأنا أروم عناق نرجسها  
فترميني بجمر تعلقي  
وأروح مبتردا بناري واحترافي

## إشراقات:

### كتب الروحانيات تتهدد الواجبات

يحيى القيسي

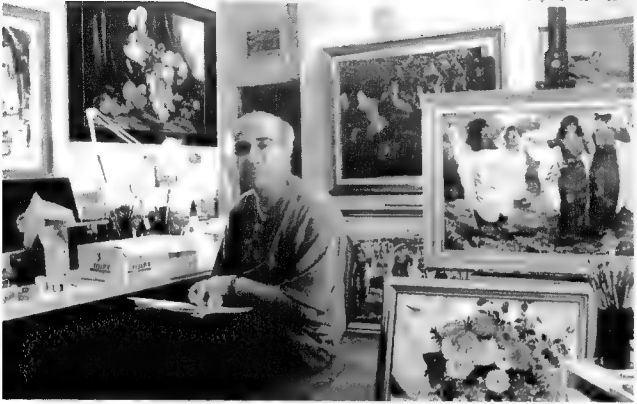
يمكن لمعاني إصدارات الكتبخون السنوي العربي، أن يلاحظ موجة جديدة، من أسوأ الأدب في طليعة الكتب ذات التوجه الروحاني، ولا سيما كتب التصوف الإسلامي، وحتى وقت قريب لم يكن نادر يجد في المكتبات نسخاً لأعمال ملهين كبار من صنف ابن عربي، والنفري، والحلاج وجلال الدين الرومي وغيرهم. ولكن تواصل أنجازات المحققين والدارسين والباحثين يوماً بعد يوم بهذه الكتابات الجوهرية قاد وما يزال إلى إصدار كتب لم تكن متوفرة أبداً منذ قرون، إضافة إلى أن كتابات المتصوفة ظلت على هامش فترات طويلة مقموعة من النصار التيار الإسلامي الظاهري بمختلف تجلياته ومذاهبه وأمته، ولعل في بعض جهود المستشرقين من أمثال ماسنيون الفرنسي وغيره، ما ساهم بشكل أكيد في إعادة الانتباه إلى نصوص عالية القيمة من الناحية الأدبية لغة وأسلوباً ومن الناحية الروحانية / الدينية الباطنية معاً، ويمكن الإشارة أيضاً بكل احترام إلى جهود الهيئة المصرية العامة للكتاب في تقديمها للقراء العرب، ويسعد زهيد عدداً من عيون التراث الصوفي، مثل: «روح القدس في مناصحة النفس» للشيخ محي الدين ابن عربي، والنصوص الكاملة للنفري، و«منازل السالكين» ومقامات الطالرين، لأبي بكر الرازي، كما تبرز جهود الباحث المصري محمود الهندي في إصدار سلسلة من التفسيرات المعرفانية الصوفية للقرآن للحلاج، وذي النون المصري وغيرهم، وطبعاً لا بد من الإشارة إلى صدور كتب أخرى- عبر تحقيق جديد أو إعادة طباعة - لأعلام كبار من المتصوفين مثل الجنيد البغدادي وعبد القادر الجيلاني والجيلي وابن عطاء وغيرهم.

من ناحية أخرى نشطت الترجمات للكتب الغريبة ذات التوجه الروحاني، ولا سيما فيما يعرف بكتب الشفاء الذاتي وتسمية النفس مثل كتب الريكي، والبرانا، والطاقة الحيوية، والحياة بعد الموت، وكتب التصوف الهندي والبوذي والمسيحي الغربي، وصار من المألوف أن نقرأ في هذا الحقل كتباً مترجمة أو مؤلفة لأوهو ومريم نور وتشوا سوي وغيرهم، وما يميز معظم هذه الكتب قياساً مثلاً لتلك الموجة الروحانية التي ظهرت في ستينيات القرن الماضي عربياً أنها تنطلق من العلوم الحديثة، وتحاول أن تقدم لإنسان القرن الحادي والعشرين خطة متقنة ما بين فيزياء الكم والعالم الماورائي والعلاج الروحاني معاً بما لا يتناقض مع الدين، في الوقت الذي نشطت فيه أيضاً الأدب في تقديم روايات تحاور هذه العوالم، وتحاول أن تسد شيئاً من رفق العوام والخواص نحو العوالم الروحانية كبديل للتهتك المادي الذي وصل القهواء، ولنا في روايات بابلو كويلو مثلاً ساعداً.

والنسبة للقراء فقد وجدوا في هذه الكتب ضالّتهم بعد فرق كبير في تفاصيل الحياة اليومية الاقتصادية وسياسيا واجتماعيا، ولا سيما أن هذا النوع من الكتابات تصل إلى منطقة أخرى تدغدغ أحلام القارئ بفد أفضل، وتمنحه تفسيرات لم يكن يوماً من الأيام يتوقعها للعالم من حوله.

وكعادة أية موجة جديدة يتسلل إليها الفطاران والعمالون والمثقفون فيخلطون الجيد بالتردي، ويسامعون في كتاباتهم أو تطبيقاتهم العملية في تشويه المنهج الأصلي ووجه، كما يتسلل الظلاميون، أي أعداء النور والخير أياً ما كان الشكل الذي يظهرون تحت في المساهمة أيضاً بيت سمومهم، وبين التجار وخفافيش الظلام يبرز دوماً من يحملون الرؤية النورانية، وما على القارئ أو الراغب بالمعرفة إلا أن يبحث بشكل حقيقي ليجدهم، وللأسف فإن حقل الروحانيات الحديثة يبدو غريباً بامتياز ضمن خطة شرقية (هندياً وإبانية غالباً)، فيما يبدو العرب والمسلمون قد توفقوا عن المساهمة في الكتابة في هذا الحقل منذ ألف سنة أو أكثر مع انتهاء موجة الشيوخ الكبار للمتصوفة، فيما لا يجرؤ آخرون على الدخول في هذا الحقل خارج الفضاء الإسلامي للروحانيات.

صوماً فإن الأحداث تتسارع، والإنتاج الروحاني من الكتابة أدباً وبحثاً وعلومياً يزداد يوماً من يوم، والطابع تنقل لنا كل جديد، من المترجم، إضافة إلى ما يصطنع لفته الأصلية، فيما ينشغل معظم الكتاب العرب بالرجوع إلى الماركسية التي أكل الدهر عليها وذام، أو بتقديم كتابات ناقمة لفكر الإسلامي، أو بالانغماس في الكتابة الأدبية الباهتة للعالم، أما التفكير ولو قليلاً في الكتابة الروحانية أو التصوفية بمعناها الواسع بحثاً وإبداعاً فهذا يبدو نوعاً من الميتافيزيقا والتخريف، وحقاً فإن الصمود الحضاري يبدو شاملاً ليس في الروحانيات وحدها بل بالتكنولوجيا وطريقة التفكير المستقبلية، وفي كل المجالات حتى الحربية منها، ونحن في هذه المنطقة من العالم (الثالث عشر) في سبات عميق قد خرجنا من السياق مبكراً أو بشكل ادق لم تكن ذات قرن قريب فيه من المشاركين..!



معد: بوابة الزرير

## في الذكرى الثانية لرحيله إسماعيل شموط: الثقاف العضوي والفنان المتمرم

غازي النعيم

يعر الفنان الفلسطيني إسماعيل شموط الذي حقق أسلوباً متميزاً عبر المراحل المختلفة التي مرت بها مسيرته الفنية، والتي دلل عبرها على تنوع قدراته الفنية القادرة على التعبير عما يرضى به، حتى استقرت تجربته على أسلوب خاص به، أحد أبرز الفنانين في فلسطين والوطن العربي، حيث تميز عن جيله من الفنانين العرب بأنه اختار منذ البداية أن يكون لفنه طعم الحياة الحقيقية، حيث اختلط فنه بنضاله السياسي، وبدهائه عن حريته وحرية شعبه ووطنه، وهذا ما ينعكس بقوله، أنا لا أقدم فلسفة جديدة، أنا من اللد في فلسطين وهذه بعض جراح شعبي وجراحي، آلامهم آماليهم وآمالي..

فرسم بقلم الرصاص والحبر الصيني والأنوان المائية والطباشيرية، وهي المرحلة الإعدادية مارس النحت، وتعلم مبادئ المنظور والظل والنور، ورسم الطبيعة الصامتة والمناظر الطبيعية، كما رسم الأشخاص والمواضيع الإنسانية العامة.. ومارس الزخرفة المدرسية بأنواعها المختلفة، وكان والده حينذاك يُفضل لابنه الإنكباب على الدراسة المدرسية بدلاً من إضاعة الوقت في الرسم والنحت، لكنه لم يكن ذلك المتعنت ضد الرسم.

وفي المدرسة تعرّف على الألوان الزيتية لأول مرة عندما شاهد أستاذه الأول في الرسم والأشغال اليدوية «داود زلاطموه». كان يريعه وشجعه في هوايته وتنمية مواهبه. يرسم اللوحات الزيتية بها فاجتذبت، لكنه لم يمارس الرسم بها إلا في آخر سنة قبل رحيله من البلد، حيث استطاع أن يقنع والده بأن الرسم يمكن أن يكون مهنة تليح الربح، فوافق والده وخصص له مكاناً

. فمن هو فنّاننا، وماذا عن سيرته ومسيرته؟

ولد الفنان الراحل إسماعيل عبد القادر شموط في مدينة الكلد يوم ٢ / ٣ / ١٩٣٠، لعائلة متوسطة الحال كانت تتاجر بالفواكه والخضار، وقد برزت مواهبه في الرسم والموسيقى بالمرحلة الابتدائية الأولى في مدرسة البلد،

**أحدث ضيابه عام ٢٠٠٦ دويّا في الحياة الثقافية والفنية في فلسطين والوطن العربي، ولا تزال الأوساط الفنية والثقافية تستعيد ذكره وتتحدث عن تراثه الفني**

لقد كان شموط فنّاناً مثقفاً، جمع بين التشكيل والموسيقى والسينما والأدب والكتابة.. لذلك هو واحد من أولئك الذين يمكن أن نسميهم بـ «المثقفين العضويين» أي المثقفين الذين ينفسمون في الصراع انتصاراً للحق والجمال، ثم إنه كان فنّاناً «ملتزماً» حيث وضع نفسه منذ صباه في خندق الدفاع عن وطنه وأمه، وظل يدافع عن فكرته وموقفه هذا حتى آخر يوم في حياته.

وفقد أحدث ضيابه عام ٢٠٠٦ دويّا في الحياة الثقافية والفنية في فلسطين والوطن العربي، ولا تزال الأوساط الفنية والثقافية تستعيد ذكره وتتحدث عن تراثه الفني والتضالي بتقدير كبير.

وما نحن في مجلة عمان الثقافية، نعود إليه ونرجع بالذاكرة إلى بداية مشواره الفني، عندما كان يبحث عن حضور دائم.. وهوية.. وخصوصية تميزه.



مهدية البرتغال



تحت شجرة الزيتون



سيرة الناز

المدرسة بعض الأدوات والمواد الفنية من ألوان مائية وزيتية وأوراق وأقلام رصاص...رسم وصوّر عشرات اللوحات التي عكست حياة أهله وناسه.. هصوّر الخيام والنساء والأطفال، وطواوير الناس التي تنتظر الحصول على الماء أو على الغذاء بأسلوب ينتهي إلى الأسلوب الذي رسم به في الله، وقد درّس عليه لوحاته بعض المال الذي سيحقق له حلمه فيما بعد .

بداية المشوار.. كلية الفنون

بعد أن توفّر المال اللازم، قرر شموط السفر إلى القاهرة لتتميم ملكته الفنية حيث قبل في عام ١٩٥٠

والتي تمضت عن حنان مبدع عاش حياته بكل إخلاص فيما بعد لفنه ولوطنه ولشعبه.. فبعد أن وفّرت له

**بعد أن وفّرت له  
المدرسة بعض الأدوات  
والألوان المائية من  
ألوان مائية وزيتية  
وأوراق وأقلام رصاص..  
رسم وصوّر عشرات  
اللوحات التي عكست  
حياة أهله وناسه..**

في البيت ليمارس فيه إسماعيل الرسم على شتاتين الفرج بالأزهار والمليور ذات الأسلوب الباروكي، بواسطة ألوان زيتية خاصة، ونجح إسماعيل في هذه التجربة، وحقق دخلاً من وراء ذلك مكّته من للمساهمة في تدبير أمور عائلته المعاشية، وهذا جعل والده يرتاح إلى عمل ابنه، في هذه الأثناء رسم إسماعيل بعض اللوحات الزيتية لنانظر طليعية ولشخصيات إنسانية بأسلوب أقرب إلى الأسلوب الكلاسيكي، لكن الأمر لم يدم طويلاً، ففي عام ١٩٤٨ حدثت « الفكية » وسقطت اليد بآيدي الصهيانية، الذين أمروا سكانها المشردين بمغادرتها فوراً، فسارت جموع المشردين تاركاً المدينة باتجاه الشرق نحو مدينة رام الله، مخلفة وراءها كل ما تملك .

بعد ذلك غادر إسماعيل وعائلته رام الله إلى خانيونس ( وسط قطاع غزة ) حيث عاشوا في مخيم مسجّج بالأسلاك الشائكة، وحينها لم يكن لدى إسماعيل شموط الوقت للتفكير أو التخطيط للمستقبل، لأن همه كان ينحصر في تأمين لقمة العيش له ولعائلته، وفي سبيلها عمل بائناً متجولاً للخبز واللبن والكان، ثم اهتدى إلى بيع الحلوى ومنها بشكل خاص ( المهلبية )، وكان أحياناً يبيع بالمقايضة مقابل « كمشة » قمح أو شمبر أو حتى مقابل بعض البيض... فذاق مرارة زمانه قبل أوانه .

بعد افتتاح مدارس وكالة الفوت للاجئين الفلسطينيين، تطوع شموط وعمل مدرساً بلا أجر في الصباح وبعد الظهر كان يعود لمهنة البيع، وهذا الموقف النبيل يعكس وعي شموط، بما يعانيه أبناء شعبه الفلسطينيين، وبأهمية دور الفن في الحياة العامة.. لذا كان تدريسه مشمراً سواء من الناحية الفكرية من جانب أو من الناحية الأكاديمية والعملية الفنية من جانب آخر.. فكانت تلك بداية هامة في مساعدة الطلبة على فهم أهمية دروس التربية الفنية من ناحية، وخلق جيل متذوق من ناحية أخرى، وهذا ما جعله يحظى بحب طلابه وزملائه وأصدقائه .

تلك الظروف الحاضلة بالمعاناة الصادقة دفعت به إلى أن تكون له شخصية متميزة ومختلفة عن أقرانه،

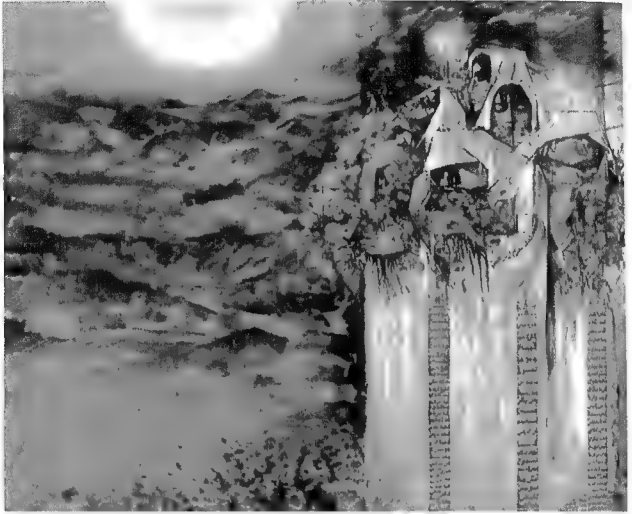


عروس الصبوة



الربيع الذي كان





تحية للشهداء



والفني، بعد ذلك بدأت شخصيته الفنية في الظهور والتبلور... وبدأ واضعاً أن الإنسان فيه لم يبارح همومه الإنسانية والوطنية، وأن فكره الاجتماعي والسياسي مرتبطاً مع مفهومه الجمالي والفني.. وأنه معني بقضايا المواجهات اليومية والحياتية التي تجابه شعبه الفلسطيني وأمة العربية، لذلك اختار شموط الأسلوب الواهم التمييزي مع انتباه حاد في الحفاظ على شخصيته والعوامل المرتبطة بها وفق أسس مدروسة وواضحة أيضاً.

وفي هذه المرحلة رسم شموط مجموعة من اللوحات ككتي لإقامة معرض كبير له، لكنه لم يملك الشجاعة حينها لإقامة معرض خاص في القاهرة، ففضل أن يعرضها في مدينة غزة لكي يتيح الفرصة لأبناء

الذين انحدر معظمهم من عوائل موسرة الحال، وكان الرأي الطاقفي على الاتجاه الفني في الكتية هو أن لا علاقة للفن بجمال الحياة ولا بد من النظر فقط إلى هذا الجمال وصياغته فيها. ( من سيرة حياة الفنان محمد عويس. بقلمه ).

كان هذا الرأي ما لم يستطع اللاجئ من اللد استيعابه، فذكرى المذابح ومرارة ياس اللاجئين بقيت راسخة في ذهنه، وما هو شموط نفسه يقول عن هذه الفترة: « كنت أحس دائماً بأن في دخيلتي الكثير من آثار النكبة وكان علي أن أقوله، كنت أريد أن أصرخ بأعلى صوتي ».

وأثناء دراسته في القاهرة كان شموط يرسم ويقرأ ويتابع المعارض والتجارب الفنية... كل ذلك مهد لتضوجه الفكري

بالقسم الحر في كلية الفنون الجميلة، وكانت السنوات الأولى مشوبة بالعمز المادي والمرض، وهناك وجد له عملاً في إحدى استوديوهات الإعلانات التجارية، مارسه مضطراً وعلى حساب وقت التفرد لدراسته في كلية الفنون، التي تتلمذ فيها على أيدي فنانين من بينهم أحمد صبري، وهسين بيكار، وحسني البناي وغيرهم.. وتعرف أثناء دراسته أيضاً إلى العديد من الفنانين المصريين الرواد أمثال الفنان يوسف كامل، ورأغب عياد، وجمال السجيني، وعبد الهادي الجزار، وعبد الحميد حمدي وغيرهم.

كان ابتعاد شموط عن بيئته المباشرة من أصعب المشاكل التي كان يعاني منها أثناء وجوده في القاهرة، فحياته كانت تختلف جوهرياً عن حياة بقية الطلاب،



ساعدت على إبراز اللحظات الدرامية.. وقد نجح شموط من خلال معرضه في ترك آثار إيجابية عند أبناء شعبه في قطاع غزة، وأن يتفاعل مع موضوعاته التي تصور واقعهم كشعب مشرد في خيام، والأمل بالعودة إلى بيوتهم التي هُجروا منها واستطاع أن يقدم شهادة حية عن تلك الظروف وأن ولفت النظر إليه.

كان الشباب شموط في هذه الفترة ملئاً بالحياة والنشاط والأفكار التي تتجاوز حدود الواقع، اجتماعياً وفنياً، وكان يطمح حينها بتأسيس فن له شخصيته الوطنية والقومية، فكان له ما أراد فيما بعد.. لذلك كان المعرض بالنسبة له منطلقاً لبداية مرحلة جديدة في حياته ومسيرته الفنية... ولهذا تمتع لوحات هذه المرحلة بأهمية كبيرة لأنها جزء من الذاكرة الفلسطينية.

وكشفت تلك الأعمال الإبداعية التي جسّدت المآل الأكثر تكاملاً بالنزق المرتبط بالناس.. عن مواطن وأحاسيس شموط، تجاه الواقع الفلسطيني المر، وكشفت عن أساس متين لأفكاره الأساسية للتعبير عن علاقته كفرد، إزاء الجماعة، ويطبع معاناته الذاتية مع معاناة الآخرين، عندما عبر عن الجانب المشترك في هذه المعاناة بلغة هنية ملائمة، ويقول هو بهذا الصدد: « لقد اكتشفت ذاتي وطريقي وأدركت الإمكانيات التي كنت أملكها وهنا حددت معالم طريقي وسرت ».

اتسمت هذه الأعمال من حيث الموضوع، بالحنن والمأساة، والغضب والاحتجاج بسبب الواقع الذي نتج عن النكبة، ومن حيث الشكل، ببساطة التعبير، أما بالنسبة للألوان فقد

شعبه، ليشاهدوا نتاجه، ومن أجل أن يتبين مدى تأثيرها وفاعليتها عليهم.

#### المعرض الأول.. شهادة على مرحلة

في ٢٩ / ٧ / ١٩٥٢ أقام شموط أول معرض للوحاته في نادي الموظفين في مدينة غزة، وقد شارك فيه شقيقه الأصغر « جميل شموط » بعدد من اللوحات.. وقد كان عدد اللوحات المشاركة لإسماعيل في ذلك المعرض حوالي ستين لوحة، نذكر منها: « إلى أين... » و « جرعة ماء... » و « بداية المأساة » و « سنعود » و « ذكريات ونار » و « هنا كان أبي » و « اللوحة الصغيرة » . وكانت تلك اللوحات تتحدث عن أحداث النكبة والتشرد والضياع ومخيمات اللجوء الفلسطيني والتفكير والانتظار... ويعني آخر كانت شهادة على مرحلة.



وهكذا قدم لنا شخصية متميزة، حافلة بالعودة كان هدفها تقديم فن أصيل له غاية رئيسية... أن يخلد.

في ٢١ / ٧ / ١٩٥٤ وتحديداً في السنة الدراسية الرابعة - الأخيرة أقام شموط مع « تمام الأكل » و « نهاد سياسي » أول معرض مشترك لهم في القاهرة تحت اسم « اللاجئ الفلسطيني» وقد شكلت لوحات شموط التي بلغ عددها خمسا وخمسين لوحة، الجزء الرئيس منه.. وقد افتتح المعرض الرئيس جمال عبد الناصر.

#### شموط وتنام.. رحلة شعر

كان لقاء شموط وتنام في ذلك المعرض، بمثابة خطوة أولى في رحلة عمر فنية وإنسانية طويلة فيما بعد.. وكانت هذه التجربة بالنسبة لشموط، والتي استطاعت أن تأسر الكثيرين ممن أحبوا هذا الأسلوب، بمثابة المحك البارز على أرض الواقع، وهنا شعر شموط بأهمية دور الفن بالنسبة للجماعية بشكل خاص، والقضايا الوطنية بشكل عام.

لاقي هذا المعرض نجاحاً كبيراً ومردوداً مالياً مكّن شموط من السفر إلى روما ليتابع تحصيله الفني، وليفتح مسجده، ويصقلها، ويعد شعور من وصوله حصل على منحة من الحكومة الإيطالية مكنته من إكمال دراسته هناك لمدة سنتين في أكاديمية الفنون الجميلة بروما ( قسم الزخرفة - الرسم الجصبي )، وكان من بين أساتذته هناك « ماكاري » ( من مواليد ١٨٩٨ ) وفهرتاسيس من مواليد ١٨٩١ ) .

وأثناء دراسته توفرت له إمكانية الإطلاع المكثف على مختلف عصور تاريخ الفن الأوروبي ودراستها بدقة، بالإضافة إلى ذلك زار المعارض، وتجول في المدن الإيطالية، التي أحس بأنها عبارة عن متاحف، وفيها تعرف على روائع الفن التشكيلي الأوروبي، خاصة تلك الأعمال التي كان قد سمع بها وفرا عنها.. وبعض الشخصيات الفنية الذين سمعته أعمالهم وأثرت عليه بقوة جذبها أمثال: «رامبرانت و « غويا » و « فان كوخ » و « كارافاجو » الذي أخذ منه منبع الضوء ضمن

اللوحة الذي يصيغ الأجسام بشاع دأشئ.. وقد حقق شموط بذلك حلمًا طالما راوده منذ زمن طويل.

كما تعرف في روما على أعمال ثلاثي النهضة « دافنتشي ومايكيل أنجلو وورفائل » وغيرهم... واستطاع أن يلم بتفاصيل أعمالهم الفنية المثالية القائمة على الإيقاع والانسجام، والتنسيق، والتنظام والهواء.

وإذا كان شموط قد بهر بأعمالهم.. إلا أنه لم ينجبه تحليقهم في سماوات الأحلام أو الأسفل.. وربما الأوهام، فأصر على طريقته في التعبير، التي يمكن إرجاعها إلى تأثيرات عصر النهضة وبشكل خاص تلك المعالجات المتكررة لموضوع «أم وطفل» وكذلك التشخيص الرمزي للفلسطين في شكل صبايا يتكرن بالسيدة العذراء... وهنا يظهر تأثير غنائية «بوتيتشلي» والوجه الرقيق للفتاة التي رسمها « بيروجينو » و « رافائل ».. ولعل أعمالا لفتانين مثل «جوتورو » و « مانزو » ساهمت في أن يدرج شموط التأثير السياسي للرمز المفهوم بشكل عام لموضوع صلب السبع، الذي اعتبره رمزا للام الشعب الفلسطيني عندما صوره « في لوحة » فلسطين على الصليب المرسومة بألوان قاتمة وشاحية.

يقول إسماعيل شموط عن تلك اللوحة بأنه أراد بهذا العمل أن يجمع ثلاثة أصعدة زمنية هي التشتت وفقدان الأرض والحماية المضنية الراهية في المخيمات وأخيراً المستقبل الذي يجب النضال من أجل معادة وسلام الأطفال.

#### أثناء دراسته توفرت له إمكانية الإطلاع المكثف على مختلف عصور تاريخ الفن الأوروبي ودراستها بدقة

#### تحول الجد والشهرة...

في عام ١٩٥٦ عاد شموط إلى الوطن العربي واستقر بشكل خاص في مدينة بيروت، وبدأ يرسم طريقته فيها نحو الجد والشهرة.. فعمل لمدة سنتين في قسم الإعلان بوكالة غوث وتشغيل اللاجئين الفلسطينيين، ثم عمل في أواخر عام ١٩٥٨ مع شقيقته جميل، بالإعلان وتصميم أغلفة الكتب ورسومها.. وظل إنتاجه الفني مستمرا إلى جانب عمله الذي كان يوفر له دخلا مكنه من العيش والإنتاج.. بالإضافة إلى ذلك كان يشارك منذ عام ١٩٥٧ في كافة المعارض الرسمية والندورية التي كانت تقام في صالة اليونسكو ببيروت سنوياً.

ويمكننا اكتشاف التطور الذي حققه، إذا قارنا بين أعمال الدراسة الأكاديمية وما تلاها، ليظهر لنا قدرته على التأليف والتحكم بالخطوط وتوزيع الألوان، واتسمت لوحات هذه المرحلة للفتد بالألوان الواقعي التعبيري، بالإتقان والتعميق، ثم راح يتعامل مع الرمز كضرورة فنية وسياسية في أعماله التي أنتجها في أواخر الخمسينيات من القرن الماضي، ومن أعمال هذه المرحلة نذكر: « ذكريات ونار » التي رسمها في روما عام ١٩٥٦ م، و« علكة بعد منتصف الليل ١٩٥٧ » التي تصور بؤس وشقاء الباعة الصغار الذين كانوا يجوبون الشوارع لتأمين لقمة العيش لعائلاتهم، « هذا كان أبي ١٩٥٧ ».

وللوحة « هذا كان أبي ١٩٥٧ » قصة توضح بأن إسماعيل شموط ينزع دائماً إلى تصوير المآلات الشخصية والانفعالات الذاتية وإكسابها تعبيراً قوياً، ويروي « داود حاي » قصة تلك اللوحة بالقول: « بأن إسماعيل عندما كان في غزة، وذلك بعد شهر قليلة من احتلال الإسرائيليين لها أثناء عدوان ١٩٥٦، رأى صبايا يتم وجهه عن الحزن والألم بشكل يتجاوز براءة عمره وعلم بأن الصبي هذا هو ابن لصديق عزيز عليه قتله الإسرائيليون عند احتلالهم غزة، وترك مراهق هذا الجدل في نفس الفنان انطباعاً مؤثراً جداً به إلى رسمه... »





في عام ١٩٦٠ رسم إسماعيل شموط لوحة « النكبة » والتي تمثل مأساة تشريد الفلسطينيين، كما رسم لوحة « ربيع فلسطين » التي تحمل طابعاً آخر ينعكس مسطحها الأبيض رسم شموط خضرة الأشجار والبرتقال المتلألئ والصيباليات المتهاديات بأزياثين الزاهية الألوان منتصبات كأغصان الزيتون رموزاً لألهم سميدة عاشها الفنان قبل النكبة، وفي عام ١٩٦١ رسم لوحة « طاققة تتقطر » وهي تصور طاقات الجماهير التي لم تفجر بعد.

وهنا نشير إلى أن لوحة « النكبة » و « ربيع فلسطين » لم تسلبا من حقد الصهيانية، فبعد سقوط مدينة القدس عام ١٩٤٧ قام جنود صهيانية بإقتحام مكتب الجامعة العربية لاعتقال مديره، وعندما وقع بصمعه على تلك اللوحتين فتحو عليهما نيران مدافعهم الرشاشة.

بعد ذلك رسم مجموعة من الأعمال الثورية المرئية مثل: « أمومة » و « دم... وذهب أسود، ١٩٦٤ » و « الوسيلة والهدف ١٩٦٣ »، و « حتى الفجر ١٩٦٣ ».

### مرحلة التحريض والمقاومة

في عام ١٩٦٤ ترك شموط مكتب الإحسان ليعود إلى مدينة البيرة في فلسطين كي يعيش مع أبناء شعبه، ومنه انتقلت زوجته الفنانة تمام الأكلح التي شاركته قضاة وأحاسيسه، في هذه الفترة ركز الفنان شموط على الدعوة للنضال، وتجسد ذلك في لوحة « الطريق ١٩٦٤ ».

وحيثما انطلقت الثورة الفلسطينية عام ١٩٦٥ لتعبر عن طموحات ووجدان الإنسان الفلسطيني كان الفنان شموط في طبيعة المبررين عن تلك الطموحات، فاشتمل حماسه، واتسمت آفاق أعماله ورسم لوحات جديدة تعبر وتمكس الجديد في الحالة الفلسطينية، فهدت صورة الفلسطينيين في لاجئين ومصوب إلى مقاتل، وانتقل بفنه من مرحلة الشهادة إلى مرحلة التحريض والمقاومة، وأصبحت اللغة الانتمائية، المحرض الأساس التي تلعب الدور

الأول، ومن لوحات هذه المرحلة: « نساء في البيرة، صروسان على الصدود، لقاء في زينة، أنا فلسطيني، رقصة النصر، حتى الفجر، ميلاد... » في هذه اللوحات أخذ الشكل يعتمد الألوان الحارة والتكوين الحاد والخمولوط القوية الصريحة.

في الخامس من حزيران ١٩٦٧ جند الصهيانية عدوانهم وسقطت بقية أجزاء فلسطين بأيديهم، وبثأير الانفعالات التي خلفها العدوان، اكتسبت صورة الإنسان في أعمال شموط ملامح قاسية التعبير وانعكس الرعب في الألوان المزعجة التي تحطم الوجوه.

ويشير د. عز الدين المناصرة في موسوعة الفن التشكيلي الفلسطيني إلى أن شموط أقام في عام ١٩٦٨ معرضاً في المركز الثقافي التشيكي ببهروت، والذي قدمه شموط بهذه الكلمات: ( يا أخي أنا اضرب بفرشاتي، وسكني باللون، لكني لا أبعث عن اللون متعة، أنا لا أقدم لكم فلسفة جديدة، أنا من اللحد... من فلسطين، وهذا بعض جراح شعبي وجراحي... الأهم والأهم... أمالهم وأمالتي... يا أخي ).

قبل نهاية الستينيات من القرن الماضي ظهر في أعمال شموط نوع من القلق وعدم الاستقرار، فاستبدل الريشة بالكاميرا السينمائية فصور وأخرج فيلم « ذكريات وثار » للاستغاثة من إمكانات التعبير بشكل أكثر شمولاً، بعد ذلك عاد للرسم وأنتج مجموعة من اللوحات نذكر منها: « الكرامة ١٩٦٩ »

### قبل نهاية الستينيات من القرن الماضي ظهر في أعمال شموط نوع من القلق وعدم الاستقرار فاستبدل الريشة بالكاميرا السينمائية

و « حتى يعود ١٩٦٩ » و « ألوان من بلاي ١٩٦٩ » و « مفناة فلسطينية ١٩٦٩ » ولوحة « نحن بخير مطمئنا عنكم ١٩٦٩... ».

كانت لوحات هذه المرحلة تعتمد على تعبير الوجوه من جانب وعلى التوتر بين اللون والمعالن المتماكة من جانب آخر، وينعكس التناقل في لوحة « الربيع ١٩٦٩، ١٩٧٠ » وهنا يبدو كما لو أراد الفنان أن ينتقش ضد الواقع الزاخر بالتناقضات وأن يجابهه بتصور عن فلسطين المتقبل.

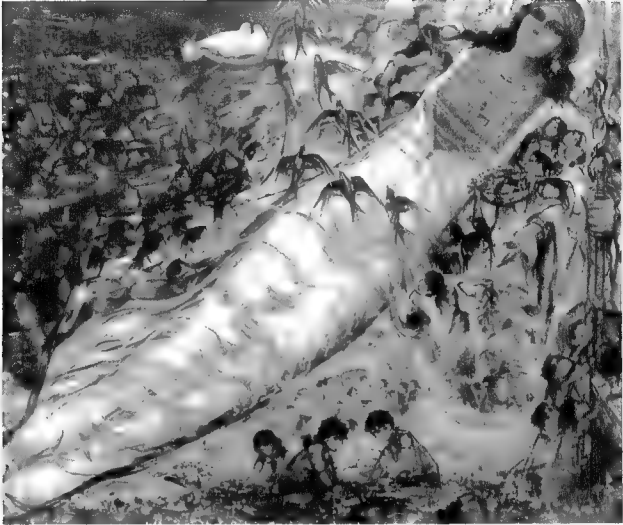
في نهاية الستينيات اعتمد شموط الأساليب الواقعية تتوصل إلى تركيب متغامم يجمع بين الأداة الفنية القائمة على التراث التشعبي وبين أسلوب أساتذته الأوروبيين.

وفي عام ١٩٧١ سعى إسماعيل شموط مع زملائه الفنانين العرب إلى شمل التشكيليين العرب في اتحاد واحد، يوجد مختلف الإداعات الفنية العربية ضمنها، ومن المؤتمر التشكيلي التأسيسي الذي دعت إليه نقابة الفنون الجميلة في سوريا، تأسس الاتحاد في كانون أول / ديسمبر ١٩٧١، وانتخب إسماعيل شموط أمين عام لهذا الاتحاد الذي ضم اثني عشرة دولة عربية.

في هذه المرحلة أنتج شموط عدداً كبيراً من اللوحات التي عبرت عن أجواء التناقل، فالموضوع أخذ شكلاً آخر، وأصبحنا نرى العناصر الإنسانية الشعبية بجمالياتها الفكرية من حكايا وأدوات مستخدمة في الحياة اليومية.. وقاده البحث المحلي إلى انتقاء عناصر إنسانية وحيوانية تتالم مع اهتماماته التقنية وجمالياته وتأليفاته، فتناول المرأة بجمالياتها المحلية، والحصان كرمز أصيل ثم كانت الحمامة.. وركز في هذه المرحلة على المقاتل بكوفيته المتميزة، وعلى قبضة يده وهي تمسك بالبنقيدة، ولعب الضوء دوراً رئيسياً في لوحات هذه المرحلة.

في منتصف السبعينيات من القرن الماضي أنتج مجموعة لوحات تعبر عن أحداث مخيم « تل الزعتر » وهو على فراش العلاج في ألمانيا الديمقراطية، واستعمل في رسم هذه المجموعة الألوان المائية والأحبار الملونة، التي لبت

أحلام الغد



قبل الصهاينة عداد شموط ليعبر عن مأساة الإنسان الفلسطيني في الشتات... وأثناء إقامته في الكويت، استبدل صورة المقاتل بالمرأة التي أعطاها إيماداً تعبيرية ورمزية، بعد ذلك وتحديداً في عام ١٩٨٤ أنتج مجموعة من اللوحات أهمها لوحات «أطفال الحجارة» و«أطفال الدهيشة» وقد صور في الأولى أطفالاً في أحد الحواري الشعبية وهم يكمنون لدورية عسكرية صهيونية وفي أيديهم حجارة، وصور في الثانية بعض أطفال المدارس وهم يرحمون دورية عسكرية صهيونية بعد خروجهم من مدرستهم، مع العلم أن الانتفاضة لم تكن قد اندلعت بعد، ولكنه تنبأ بها قبل ثلاث سنوات من ذلك.

كانت مرحلة الثمانينات بالنسبة

مصغراً للتشكيليين الفلسطينيين حضرة ممثلون عن كافة فروع الاتحاد في دول الشتات، وكان الهدف من ذلك المؤتمر، مناقشة أوضاع الحركة التشكيلية الفلسطينية بعد الاجتياح الصهيوني للبنان، وكنت وقتها - كاتب المقال - أحد الأعضاء المشاركين في ذلك المؤتمر، ولم ينس شموط هذه المواقف وبذلك الأصالة والمواقف النادرة من قبل الألمان، فترجم هذا الحب في لوحات مائية كثيرة، فالطبيعة الألمانية بسهولة وجبالها ووديانها كانت تستأثر بريشة شموط الماهرة التي تضيء على المشهد جواً شغافاً مشحوناً بالرومانسية والشاعرية الحائلة.

#### التنبؤ بالانتفاضة ١٩٨٧

بعد اجتياح بيروت عام ١٩٨٢ من

كمية الانفعالات والشاعر المشعونة لديه جراء علاقته الحميمة بسكان ذلك المخيم، وقد ضرب عرض الحائط وهو يرسم تلك اللوحات ببعض المسائل الشكالية للوحة فلم يعد للمنظور أهمية إلا بقدر ما يساعد على تأكيد المعنى المراد إيصاله.

وفي بعض لوحات المجموعة نفسها قل استعمال الألوان، وفي البعض الآخر لخص كثيراً من التفاصيل من أجل تحديد مركز الاهتمام في اللوحة، فانتسجت تلك اللوحات بحرارة خاصة وأسلوب متميز.

وأثناء إقامته في ألمانيا كان شموط محبطاً أنظاره فناناً ألمانياً، ويكفي أصالتهم وحجهم للفن احتضنوه، حتى أن الاتحاد العام للفنانين التشكيليين الألمان استضاف في عام ١٩٨٩ مؤتمراً

استكمل المشروع في عام ٢٠٠٠، تحت اسم « السيرة والمسيرة ».

والجداريات التي أنتجها إسماعيل شموط هي: « الربيع الذي كان، الافتتاح... من اللد والرملة، العطش... على طريق التيه، فلسطينيون... لاجئون، بين الكابوس والحلم، من أجل البقاء، إرادة الحياة أهوى، عرس المقاومة، تحية للشهداء، نار الانتفاضة، أحلام الغد ».

واستطاع شموط عبر تلك الجداريات المتميزة والتي ضمنها شخصيات من التعبير الانفعالي من خلال إيقاعات غنائية متدفقة، أن يعكس خبرته الحياتية والنظرية في مجال اللون والتكوين والموضوع.. كما نجح في تحميل اللوحة معان ثقافية وحضارية، حتى أنه خلق مناخاً أسطورياً يُذكر المشاهد بتاريخ فلسطين وما تعاقب عليها من أحداث.

وأهمية « جداريات شموط » لا تكمن فقط في شكلها المتميز، بل في محتواها أيضاً، المحتوى الذي عكس رؤية الفنان لقضيته عبر مئات الصنئين.. فقد تناولها « شموط » في مئات اللوحات إلى أن وصل إلى هذه الجداريات « البانوراما الملحة » ذات المحتوى الفني الخاص والتي تجمع بين عناصر مختلفة، استقاها من مصادر عدة، ومن مزونه اللاهتي ليعبر عن الواقع بكل زخفه، ليكون ابن مرحلته وشاهد عصره.

تلك الجداريات التي وضع لها الفنان شموط الدراسات الأولية الخطية واللونية، وأضنى في معالجتها من عام ١٩٨٧ إلى ٢٠٠٠ وبشكل مستمر، وكأنه يسابق الزمن، في محاولة لتثبيت اللحظة الإنسانية وتخليدها، تضمنت الأطفال والنساء والصبايا والشباب والرجال والشيوخ، في الأهمهم وعذاباتهم واستشهادهم الجماعي.. في مسرحهم المستمرة.. في احتجاجهم وحركتهم

لإرادته الفنية وأن لا تطفى قدراته العلمية المقدمة وتسيطر عليه، واكتشف أنه يحتوي على إمكانات هائلة للرسم.. وتمكن الفنان شموط عبر التجربة من أن ينتج مجموعة من الرسوم الملونة والتي أطلق عليها لوحات « غرافيكية »، والرسوم التي أنتجها بواسطة الحاسوب تمثل طابع الفنان شموط في الرسم والتصوير، وما أنتجه من أعمال عرضت في كل من الأردن وفلسطين ولبنان، وحققت نجاحاً محدوداً بالمقارنة مع النجاح الذي يحققه في معارضه للوحات الزيتية.

#### السيرة والمسيرة..

في عام ١٩٩٨ وتحديداً في الذكرى الخمسين للفنية قرر الفنان شموط وزوجته تمام الأكل أن يقوموا بعمل يلخصان فيه تجربتهما الحياتية والفنية، لتنام تجربتها الهائوية وتمثلت بـ ( ٨ ) جداريات، ولشموط تجربته للدواوية التي تمثلت بـ ( ١١ ) جدارية، بمساحة ٢٠٠ × ١٦٥ سم، ولكليهما التجربة الفلسطينية التي تلخص مراحل الألم والحلم بشكل عام، وقد

للفنان شموط من أغزر المراحل، فقد أنتج عدداً كبيراً من اللوحات التي اتسم بعضها بأجواء التناول، مثل: « رقانة، بكرة الشرح، انتظار المازف وانتظار الفجر، أطفالنا والغد، ربيع فلسطيني، حنون على قبر الشهداء، أمومة الدار والحنون، الانتفاضة، حارسه النار.. الخ ».

وفي أوائل التسعينيات اضطر نتيجة احتلال العراق للكويت الذهب إلى المنفى، وبعد سنتين اختار الأردن مكاناً للعيش فيه إلى أن يتم اليوم الذي يتمكن فيه من العودة إلى فلسطين، وكانت لوحات هذه المرحلة تعبر عن مأساة الإنسان الفلسطيني في الداخل والخارج وعن فحرة الأمل في فلسطين باعتراف العالم بوجوده، وتذكر من لوحات هذه المرحلة: « الفرقة الأولى، التامل والجدون، حازج إيرين.. ».

#### تطوير الحاسوب لصالح الفن

وفي عام ١٩٩٧ دخل شموط تجربة الرسم على الكمبيوتر، وسعى منذ بداية تعامله مع الحاسوب أن يطوعه



الدائمة.. في دمعهم الذي لم يجف.. وفي فرحهم وأعراسهم.. في بياراتهم وعملهم..

كما تناول على مسطحات جدارياته، الأم الفلسطينية رمز العطاء ورمز الصبر والصمود، الواقعة بنفسها وبالمستقبل.. بالإضافة إلى رموز الوطن، من مساجد وكناش وآثار خالدة شامخة في عنان السماء.. كما رسم الأضرحة والأبراج في مخيمات الشتات.. والفدائي الذي أنشئ الأمل ونشر الفرح.. والصبايا وهن يحملن الورود والشموع أمام قبور الشهداء.. وأطفال الحصار، رجال المستقبل وهم يرحمون جنود العدو المدججين بالسلاح دفاعاً عن وجودهم، ووطنهم وحقهم في الحياة.. وتناول أيضاً على مسطحات لوحاته معاناة العمال الفلسطينيين على حواجز الاحتلال في معبر «أريز» و«غيره».

لقد رسم الفنان شموط في جدارياته المأساة والمقاومة.. الحزن والفرح.. الألم والحلم وأخيراً رسم في آخر جدارية له الحلم الفلسطيني.. ويهدأ الصمد كتب هاتنا الراحل في كتاب «السيرة والمسيرة» يقول:

للأحلام دوماً تلك المساحة الرحبة للامحسنة..

ما من أحد يستطيع أن يمشع الحلم... قالوا دانا أفكر.. إذن أنا موجود..

أقول دانا موجود.. إذن أنا حلم..

وهل تكون للحياة معنى إن خلت من الأحلام؟

والحلم حر كالحرية..

ونحن نعرف حُلُمنا...

نعم نعرفه.. لكننا لا نزال ندلم به..

نعرفه وطناً مقدساً كالحق المقدس...

نعرفه صميقاً في الشعر والموسيقى

واللون، لكنه رابع أكثر بشعبه وباراضه، كل شعب وكل أرضه..

والملمح اللافت فيما قدمه هاتنا من جداريات... يتحدد في غنائية الحركة المتمركزة في العناصر وابتكاراتها الخلاقة.. حركة المساحات والأشكال التي تألف المشهد كمجموعة عناصر.. وفي كل عنصر من تلك العناصر نجد

بناء مساحاتياً ولونياً كونه ضرياته الغرشة أو السكن بجلاء، والتي جاءت قصيرة سريعة وغليظة يشوبها الانفعال، وقد استخدم تلك النهضة الانفعالية في رسم الشفوص للثاكير على إبراز ملامح اللحظة التصويرية ومكانن إثارتها والتي تكشفها الوجوه أو الأجسام وحركتها.. كما نلاحظ في هذه الجداريات أن لمة نظاماً موسيقياً مشحوناً بالانفعال واللوعة والحزن.

هكذا حقق شموط لتجربته ما هو جليد، حين صاغ محتواه في شكل مزيج من الواقعية والتعبيرية.

وقد عرض الفنان شموط تلك الجداريات مع جداريات رفيقة عمره الفنانة تمام الأكلح في العديد من النول العربية والأجنبية.. بالتعاون مع مؤسسة التعاون.. بعد أن أرسى على امتداد نصف قرن ويزيد من الزمن دعائم الفن التشكيلي الفلسطيني، وإبداعات تجاوزت فيها لوحاته الثلاث تنقل بها في مخفف دول العالم معرفاً من خلالها قضية الإنسان الفلسطيني.. الوطن والشعب.. من جانب ويفن تشكيلي فلسطيني الولادة والنشأ.. عالي التواجد والحضور والمناضة من جانب آخر.. فاصبحت له مدرسة محددة الملامح صمقة الأثر في عقول وأذهان الفنانين الشباب ممن عاشوا معه، وعاشوا إبداعه، وهذا ما جعله حاضراً في عقول وأذهان مختلف الفنانين محلياً وعربياً وعالمياً.

ونشير هنا إلى أن شموط سبق وأن أجرى عملية القلب المفتوح قبل سنوات، ورغم متابعه الصحية، وما كان يماثيه

رسم الفنان شموط في جدارياته المأساة والمقاومة.. الحزن والفرح.. الألم والحلم

من أمراض خطيرة في قلبه.. إلا أنه واصل إبداعاته التشكيلية ونشاطاته الثقافية، وكان أملاً في الحياة قوياً.

وعلى كل هان رحيل رائد التشكيل الفلسطيني إسماعيل شموط في يوم الاثنين ٢٠٠٦ / ٧ / ٢٠ بعد معاناة مع المرض عن عمر يناهز ٧٦ عاماً، جاء بعد أن أعطى الرسم الفلسطيني المأصـر، شار كفاً نصف قرن أو أكثر من الإبداع والإخلاص للفن والبحث التقني التاريخي.. وتشاء إرادة الله أن تكون الرحلة إلى ألمانيا هي الأخيرة ليستسلم لها القلب الكبير وعصمت الرشة بين أصابعه وتجف الدمة في عياله والغربة ترسم وحشتها على نظراته التي ظلت معلقة بأرض حبيب وطنة.

هذه هي وبشكل مختصر سيرة ومسيره إسماعيل شموط الإنسان والفنان الذي عاش لفنه ولقضيته، واستطاع منذ بداياته أن يرسم لنا صورته الفنية التي ظلت محتفظاً بها حتى آخر يوم في حياته..

أخيراً تقلد الفنان الراحل في عام ١٩٦٥ رئاسة قسم الثقافة الفنية بدائرة الإعلام والتوجيه القومي بمظلة التحرير الفلسطينية، وانتخب في عام ١٩٦٩ لمنصب الأمين العام للاتحاد العام للفنانين التشكيليين الفلسطينيين، وفي عام ١٩٧٨ انتخب رئيساً للاتحاد العام للفنانين التشكيليين الفلسطينيين، ثم عضواً في المجلس الوطني الفلسطيني، له عدد من المؤلفات والكتابات الفنية والثقافية والترائية ومنها كتاب الفن التشكيلي في فلسطين الصادر عام ١٩٨٩، أقام عشرات المعارض الشخصية والمشاركة مع رفيقة حياته الفنانة تمام الأكلح في معظم البلاد العربية وفي عدد كبير من بلاد العالم، حاصل على درج الثورة للفنون والآداب وعلى وسام القدس وعلى جائزة فلسطين للفنون وجوائز عربية ودولية، وأعماله تقتطها عدة متاحف وجهات رسمية وشعبية في الوطن العربي وخارجه.

علاء وشكيلي أرني ghazi@naim@yahoo.com



# من (فرائكنلتتائين) الى (رجل الـ 200 عام)

اسلام الالين وهم يكافحون  
الى بكونوا بشرا

سراشم بمرله

ams  
19/05/2007  
al Man

## يقول فيليري: نحن المستقبل لم يبق كما كان

علمنا (الصيف حاملة أبنائها كل صباح

لقد بدأ التسارع حولنا مجتهدا، إلى حد يبدو الإنسان نفسه، الذي نُحسُّ هذا التسارع، ويزيد، ويتركه، مغمضاً مكانه في حالات كثيرة، وفي بقاع أكثر على وجه هذه المعمورة التي لم تزل (معمورة) حتى الآن.

لكن الشيء الذي لا نستطيع أن ندركه، هو أن هذا الاندفاع يتقدم بلا حمود، بحيث لا نستطيع الفهم المجردة رصد حركته لفرد حولها، هذا الجنون الذي يظال بهويته كل شيء، يعصف بكل شيء، بشكل الحياة وتفتحها وماسيتها، وأخلاقية البشر أمام القوة الجديدة، قوة العلم التي تقدر بصنع شكل الحياة وإيقاعها الخاص على هذا الكوكب الصغير المسكون الذي يبدو الآن تحت رحمة، لا الطبيعة وحدها، لفرد ما أسلحها الإنسان وهوى حواسها، من حواس الشمس إلى حواس الجليد إلى حواس الرياح والأرض والكلمات بل تحت رغبة كل فرد بلبي شاء غرضه ليعيد تشكيل الحياة على هواه، غير هادئ وشي، ونحن نحقق له بعض مما أراد، أو كثير منه، ذراه الآن نعطف باتجاه ذاته، أي باتجاه الإنسان نفسه، حالاً بسوبرمان جديد، بإنسان مُحسَّن، كما أوجد القطن المحسن، والشعير المحسن والقمح المحسن والطماطم المحسنة.

الآن ينظر حوله فيبتسم للتألق المتحققة، وينظر لنفسه في المرآة فيكتشف أنه أن الألوان لإدخال هذا (التسارع) عن ذاته.

البروفيسور كيرن وورويك، دخل تجربة غير عادية منذ سنوات إذ لم يعد مكتفياً بكوله إنساناً، فقام بزرع كمبيوتر صغير للغاية في قناة العصب الرئيس في ذراعه، ويهدف من خلال هذه الخطوة إلى ربط نفسه مباشرة بشبكة الإنترنت، وتطوير حواس جديدة، ويتوقع أن يتمكن من تكرار التجربة على زوجته، وعندها، وعلى حد قوله، سيخلق النوع البشري خطوة مهمة باتجاه تطوير في المستقبل البعيد.

ولكن حجة يدافع عنها، تتمثل في أن الروبوتات والكائنات الآلية بمختلف أنواعها، يجري تطويرها إلى درجة قد يغدو التحكم بها أمراً مستحيلاً، وسنصل إلى تلك اليوم الذي تصبح فيه هذه الروبوتات تتصرف بمحض (إرادتها) وتحمي نفسها (مَنّا) بل يبلغ به الأمر حداً لأن يقول، إننا قد نصبح حيوانات أليفة لها أو عبيداً، وإننا لا نرى بوجود مستقبل للإنسان في واقع كهذا.

لفطرية كيرن هذه تبدو رسالة نبيلة، لو كانت تهدف للحد من جموح الجنون التكنولوجي، لكنها ليست كذلك، لأنها تخرق جموحاً أكثر جنونا، فبدل أن يكون الروبوت خارجك، فأفضل أن يكون داخلك، كما لو أن الجسم البشري سيكون سجن هذه الكائنات الآلية، وقفص السصر هو القضبان التي تحول دون تحرره هذه

عمل الإنسان  
طوال وجوده  
على هذه  
الأرض على

لترؤيض الطبيعة دون هواده،

وجاء العديد محاولاته هذه في التهاية يتناجح لم يكن يتصورها، وبسرعة لم يكن يتصورها أيضاً، إذ انتصبت بعض اكتشافاته لنزاع محمراً أمام العين التي تنظر إليها وترآها، وكان بعض هذه الاكتشافات من السرعة إلى حد لم يستطع العقل البشري إلا أن يفت مشدوها تحير صديق ما يدركه أمامها.

Some robots  
have all the fun.

ولاء بكل الإنسان  
يشحن كل قرن من قرون  
حياته بثروة ماء، كان يكون  
اكتشاف النار في زمن ما،  
أو المعركة في زمن آخر، أو  
اختراع المجلة أو المنجنيق أو  
البارود في أزمنة تالية، فإن ذلك  
كله لا يوازي واحداً من الاختراعات  
والاكتشافات الجديدة التي تطل

الآلات الجديدة

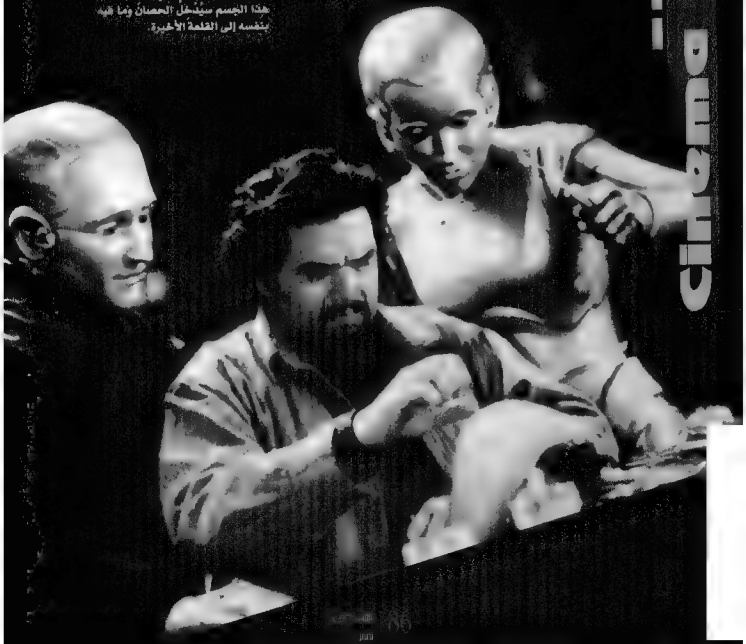
(إن علينا اكتساب أفضل ما في هذه الروبوتات من ذكاء، وعلينا بناء ذلك في أجسامنا، وأيضاً شيء هو تجاهل هذه التكنولوجيا، والأمل بالاعتماد على عدم إيداعها لنا، فالمستقبل يداهمنا سواء أريدنا ذلك أم لم نرد).

ويقول كيفن: عندما نتصل جميعاً كبر بالآلات وتندمج بها، فلن يكون هناك (أنا) بل (نحن) وستشارك جميعاً في ذكائنا وإبداعنا، وسيكون

هناك نوع من الإدراك المتعدد، ويضيف: تصور أن تكون لديك القدرة على رؤية العالم وأنت تمتلك الأضواء السينمائية...)

كيفن: نلقدنا لتصل جميعاً كبر بالآلات وتندمج بها، فلن يكون هناك (أنا) بل (نحن) وستشارك جميعاً في ذكائنا وإبداعنا

عليها: لا يبدو استروخيات كيفن بعيدة عن الخيال حول مدى تحكم التكنولوجيا بحياتنا المعاصرة، فملفات الخدمات اليوم تقدمها التكنولوجيا مباشرة لنا، شعرنا أم لم نشعر. والتصان كنا أشرنا بزيادة ضراوة، وفي زمن لا ضوابط أخلاقية له أو روافد من أي قوم، يبدو كما لو أننا نقف في صيف طويل للغاية كبشر مائعين، مستسلمين في انتظار لحظة إعدام (إنسانية)، فما يفكر فيه كيفن ميتهم الآن، ومعتقداً أنه الحق، يتكون بذلك الدرس القديم الذي تركته طروادة وصية لنا، وفيها، فالسيد كيفن وورويك، تبرز بنفسه بتكرار التجربة حين قرر أن لا ضرورة لوجود أعداء يخترعون حصاناً لطروادة الجسم البشري، لأن صاحب هذا الجسم سيخضع الحصان وما فيه ينحسه إلى القلعة الأخيرة.





# MARY SHELLY'S FRANKENSTEIN

كما يمكن أن نطّل على بعض الآراء والروى المتعلّقة (بالذكاء الاصطناعي) في الحياة اليومية لإنساننا على حافة قرن مضى وقرن يخطو بخطاه حاملاً ما يفوق خيالنا، ولعله قريباً، سيُفوق خيال خيالنا.

قبل اصوام، اعتلت جريدة لوفغارو الفرنسية ملفاً بشخصه (الشهيد البيروتي) تحدث فيه هند من المتطفّين في هذا الموضوع تحت عنوان (هل ينبغي أن يخشى الفكر الإنساني الذكاء الاصطناعي)، ريثم بمضمون الموضوع بفكرة وجود الكمبيوتر مثل رولان مورينو الذي قال، لا أعتقد أن الكمبيوتر مهما يكن جباراً يسمه أن يحلّ لغز الفكر، الفكر شيء «بعد البعد» فالتذكّر يفعل ما يشاء، يقدّر الصلة بمباشرة بين كل مفهوم وتصور والفعل وفق سلسلة من المعطيات تخصّه. أما الاختصاصي في الذكاء الاصطناعي والفيلسوف الإدراكية جان هابرييل فاناضيا فيرى أن الخطر

الحقيقي في الذكاء الاصطناعي يكمن في أنه يدفع الإنسان إلى الاستقالة من وظائفه الفكرية.

في حين يقترب الباحث الآن فرينكلتراوت من الموضوع ملامساً النقطة التي ربما عندما يقول: تعبير الذكاء الاصطناعي يحمل بذاته أو يكشف بالأحرى عن مفهوم منحصر ومطلق حول الذكاء.. المهم هو قوة الانفعال، الرباط الفاضل والسري، الذي بين الفكر والإحساس، في وقت يعلن فيه إيف كوبر الأستاذ الجامعي باطمئنان، إنني وأنت أن لا داعي للخوف، لا رهنا ولا مستقبلاً، هذا الخوف ناتج من الحنين، حين ظهرت

الألة الحاسبة الصغيرة، كان رد الفعل ذاته، وقول أنه سيجعل دماغ الأولاد يعتاد التخلّص كلّ ذلك كان حراً لنا موعد بعد عشرين عاماً، كل هذا سوف يكون مستوعباً، والحنين سوف ينتقل إلى أشياء أخرى. أما دومنيك فونتين فيقول، التكبير الأسّي ينبغي أن يفاد نحو اللقاء بين الإنسان والآلة، من وجهة النظر الإدراكية والسيكولوجية والانفعالية. الرهان يقوم على أن نجعل الألة إنسانية، لا أن



يعتبر الإنسان من المخلوقات الأكثر عقلانية

إذا ما عدنا لأدب، شقيق المراهقة والعصفور والبطة الإنسانية، فإنه لا يتكلم، ويواصل إيمانه بموقفه من الحياة، وكونها حياة فعلية، يواصل إيمانه بالروح، حتى بعد أن حرم قلبه على جبهة القلب، حين تمكن العلماء من اختراع قلب اصطناعي وتركيبه داخل الصدر أو استبداله بقلب آخر.

لكن حكاية كيف، تبقى الحكاية المشهورة، لأنها التمثيل الجملي والتلخيص لحكاية العلم، وجنون كثير من العلماء، الذي ما أن تندلع نارده حتى يتسول إطفاءه إلى مهمة مستحيلة، فنزل الذي اخترع البواريد ذات يوم، لن يستطيع أن يبرئ نفسه مما أحاق بال البشرية من ويلات اختراعه، حتى وهو يمنح أعداء اختراعه الجوائز حين يحفزهم لاختراع ما هو صالح للإنسانية، تماماً كالطائر الذي يقتل نصف شعبه أو حتى طفلاً واحداً يهدمه قبل أن يحقق النصر على أعدائه، والذي لا يمكن أن تنتزع منه سداً العنق، نفس حلق العمل لتمنحه صفة البطل المنتصر.

بعيناً عن العلم، يعتبر الإنسان أخلاقيات الأدب، الذي يبدو وكأنه جرس الإنذار الذي لا يتوقف من قرع ذاته بذاته حين لا يجد من يقرعه، هذا الأدب الذي تجزئ كثير منه إلى السينما، ليتحول من حال إلى حال، فيعد أن كنا نتخيله، أصبحنا نراه.

لكننا لا ننسى، كما أشعل، أن فكرة كيف من إدخال التكنولوجيا إلى داخل الجسم، لإعلان زواج المعدن باللحم، ليست جديدة، فقد وجدت وجوها في الفخيرة في الحب بشكل حافظ على استمرار الحياة، حين كان العلم يتقدم بالترافع بديل ميكانيكي لعضو بشري تألفه، أو يستبدل لامة لم يعد ميكانيكا العظمى قادراً على أن يمتصها التورق، وقد تمهاك في موضوع أو موضوع كثيرة.

وكما لا تشكل رؤى كيف بداية كل شيء في مضمارها، رغم أنها واحدة من الانشغافات نحو الحد الأقصى راهنا، إلا أن هناك تصويماً وأفلاماً عديدة كانت بمثابة صرخة رعب أمام

أول فيلم البشر وأولهم

أول فيلم البشر وأولهم

أول فيلم البشر وأولهم

أول فيلم البشر وأولهم

أول فيلم البشر وأولهم

أول فيلم البشر وأولهم

أول فيلم البشر وأولهم

أول فيلم البشر وأولهم

أول فيلم البشر وأولهم

أول فيلم البشر وأولهم

أول فيلم البشر وأولهم

أول فيلم البشر وأولهم

أول فيلم البشر وأولهم

أول فيلم البشر وأولهم

أول فيلم البشر وأولهم

أول فيلم البشر وأولهم

أول فيلم البشر وأولهم

أول فيلم البشر وأولهم

أعضائه يوسف بناء كائن حي كامل، وصن يتم له الأمر يأتي هذا الكائن مخيفاً، لكن ما سبق الوصول إلى هذه النقطة بشكل خاص، وما يليها بشكل خاص هو أهم ما في الفيلم.

يقول برانagh في سنة إطلاق عمله هذا الفيلم مختلف عن أفلام سابقة تحدثت عن فرانكشتاين منذ سنتين عاماً، ففكرة ابتداء الحياة كانت تبدو في ذلك الماضي خيالية، بعيدة عن التحقق، ولكننا اليوم نعيش في عصر وجود قلوب من البلاستيك، عصر اختار فيه جنس الجنين، ولم يعد الشاهد بحاجة لكثير من الجهد في التمثيل ليصدق، اليوم، لم يعد وجود المسخ هو المشكلة المطروحة ولكن المشكلة في المازق الأخلاقية.

ولقد كان من العجيب أن يجد

يعيدنا عن تعلم استبداد الإنسان أخلاقيات الأدب الذي يجد وكأنه جرس الإنذار الذي لا يتوقف عن قرع ذاته بذاته

القائمة للمختبر والقصر  
والشاهد الجماعي، والتقاء  
بالأزرق الليلي في مشاهد  
صحراء الجليد.

وبين (فراكتاتين) و (جزيرة  
المكتور مور) أكثر من خيط  
حيث لمصوح السليم بل يقود  
الطبيعة ويلوي صفحا دون رحمة أو  
اعتبار لما يمكن أن تقول إليه الأسير  
لكن أفسح في الروايتين أن الجمهور  
المجنون يصل إلى نهاياته الحتمية.  
أما المخاوف نفسها التي تثيرها هذه  
الأعمال فلأنها لا تلتزم خدأ بعد  
مصادرة الصالة أو الانتهاء من قراءة  
الكتاب، فحة جنون. الآن. أكثر خطرا  
لأنه أكثر معرفة مع ذلك التقديم القليل  
في مختلف العصور.

(رجل المئتين عام)

في فيلمه (رجل المئتين عام  
Bicentennial Man) أو الرجل  
الذي عاش مائتي عام، يلعبه (روس  
ويليامز) دور رجل آلي يكافح كي يكون  
إنسانا. حين يدرك قائله ما لا يدركه  
الإنسان من عديم بين أربعهم، لذا،  
يدور في الحيلة كما تدركه الإنسان  
الوحيد بين مجسومة من العصور  
الأولى رغم ذلك، فالخطأ الذي وقع  
هذه تصنيعه، أدى إلى أن يكون (أندرو)  
واحدا من الأولين الذين يبدون مشاهير  
أدمية تجاه ما يحيط بهم، في البداية  
يفلق مالكه وأسرته، لكنهم يقبلون به  
كما هو (على ماله)، بل ويصير رب  
العلالة على أن يتولى كفلته، فهذا  
المشقة بأنه يرفع عليها قضية (أ) ما  
قامت بإجراء تعديل عليه أثناء فترة  
صداقته.

لترويحيا يشهد أندرو صديقاً للخالق،  
بل الصديق الأقرب لكل واحد منهم،  
وحين يتسبب في كسر تمثال الحصان  
الذي تملكه الفتاة الصغيرة (أو كما  
يُنادونها) أندرو الصغيرة، يقوم بصنع  
واحد آخر لها، إنه موهوب ويستمتع  
بما يقوم به، على عكس الأولين  
وسواهم، وفي وقت تبدأ العائلة فيه  
تتبع، وتتزوج أخته الصغيرة، ويكون  
هو قد أدرك مير القواعد أن ما ينقصه  
هو الحرية، في وقت يحسبون أن  
حبه هذا يعني أنه يود أن يتزوج.

الكانن، ولكن ما الذي  
تفعله به. ما مصيره؟

في حين تبدو قضية  
الكانن ذاته في فيلم براندا  
ألا أنه لا يريد أكثر من كسب  
واحد يحبه. فهو يصرخ: ماذا  
من روحي، الذي روح؟ من هم  
الذين يكون منهم أخيرا؟  
أشراق؟

فقد الطيب - نود - مواد ليس  
اللا؟

هناك شيء واحد. يقول الكائن  
أريد صديقا، رفيقا، انشي مثلي لا  
لأفريقي، صديقا محبوا واحدا  
وإسالم الجميع، لم في الخلق  
الحسن لك أن تصنع.

يعمل الفيلم هنا على إعادة الاعتبار  
لهذه الشخصية التي رسمت في ذهن  
العالم ضريرة، مخيفة، لكنها الشخصية  
المشردة التي يفر منها الجميع، ولا  
تنتج عبر الفيلم كله إلا بإقامة علاقة  
قصيرة مع عجوز أمي!!

وحينما تضاهد الفيلم لا تستطيع أن  
تصل إلى المكان غير روح ذلك العبد  
الطيب المثير: بما من الأجواء المعتمة

(الكانن الجديد) نفسه في حرية كاملة  
بعد أن استيقظ حيا.

ثمة حوار في هذا الفيلم ليس يبعيد  
من حوارنا فيما بعد في فيلم (الكلم  
الاصطناعي)؛ فالقضية التي وجد  
الطيب نفسه أمامها، لقد أوجعت

نكتة يرد، لا، فقط أود أن أعلن أنني  
خمر.

إن المعاملة الإنسانية الكبيرة التي  
يلقها أندرو لا يمكن وصفها بأقل من  
عظيمة. إنه يصر على أن  
لكن حريته بينها تنضج ما إن  
يصلز أمر إليه لتتدفق هي ما، حتماً  
بحسب مبادئه.

لكننا نطلب منك، ولا ناسرك، نقول  
له أنسته الصغيرة (المزوجة الآن)  
والتي يتخاف أولادها حولها.

لكن أندرو الذي قرأ تاريخ الإنسانية  
يشغل لها، لقد جرت الكثير من  
الحروب، ومات فيها الملايين من أجل  
فكرة واحدة، وهي الحرية. يبدو أنها  
شيء يعنى الكثير للبشر، وهي تسوي  
نحن الحصول عليها.

لا يسمى أندرو سوى شيء واحد، أن  
يقوم بما يقوم به لا لأنه مجبر على  
ذلك بل لأنه يحب القيام به، أي أن  
يخدم العائلة من مطلق الحب لا من  
بمطلق الجبر. وهي حادثة يمكن أن ننظر  
إليها من منظور بشري أيضاً، وما فوق  
بشري، حيث يمكن أن يفقد إحساس  
الإنسان بما يقومون به مختلفاً تماماً.

إذا ما أحسنا أن عملهم أو إخلاصهم  
يفهمه الآخرون كما لو أنه واجب،  
وليس حياً، أي أنهم ملتزمون بهذا  
الواجب. وفي هذا مقتل حريتهم ومقتل

## أحاديث مع الجدّة

ترعى اسرك، سواء كنت رجلاً أو  
امرأة، لأنك تحب اسرك، ولكن حين  
يطلب الأمر واجباً، عليك القيام  
به تحت كل الظروف، فإليك تبدأ تكره  
ما تحبه. وهكذا اسرك، الذي يقوم  
بشراء حريته من مديراته (أي من  
روائييه) وهذه المسألة غير مقبولة في  
الغالب، فماذا هو الحل؟ (لماذا قلنا  
تم التعامل معه كموظف؟) فاندرو  
في النهاية مثل أي جهاز كهربائي أو  
إلكتروني، وليس معقولة أن تلعب راباً  
للتلفزيون في بيتك لأنك تشاهده، أو  
للكمبيوتر لأنك تعمل عليه وتقدم تلك  
الخدمات.

معضلة الحرية منه، نؤدي إلى  
قطعة بين أندرو وروب العائلة، الذي  
يطلب منه مغادرة البيت، وهو كمي  
الحقيقة من حماة دائماً وزوده بالكتب  
والأشياء بطريقة غير رسمية. أندرو  
الإنسانية.

لكن شهوة أندرو للحياة تصبح بلا  
حدود، فينهب ويبيّن له بيتاً قريب  
البحر بعيداً عن الحياة (المستقلة)  
العجيب التي يعيش فيها البشر، ومن

## ملاك ليد، ومكتة

سابعاً لأن يكون إنساناً، ويأخذ  
من أي رجل التي يمكن أن يكون على  
فيد (الحياة) أو الخدمة من قبله، بعد  
أن تطورت الأجيال الألبية.

حتى بعد أن كمال ستانلي  
تؤدي به إلى الوصول إلى أحد  
المختبرات، فيعمل لدى صاحبها، الذي  
يزوده بوجه بشري، يستطيع أن يظهر  
أحاسيسه الداخلية، وهنا ذرى الممثل  
روبن وليامز ولجعه ودمه لأول مرة  
في الفيلم، بعد أن كان يؤدي دوره عبر  
فعل الرجل الآلي، وما يليث أن يتكرر  
جهاز أعصاب، ولها، وهكذا، إلى أن  
يصل إلى إيمانه، أنه في هذه الأثناء  
يقع في حب (مورفا) حبيبة سيد  
الأول، ويكسب معضلة قائمة في  
الظلم أن يتمكن الإنسان من البقاء،  
وإن لا يتمكن إذا منه، فهناك ألم كبير  
لا يمكن أن أصبر منه، فكل مخلوق  
بشري أحبيته يقار فحاة

سرك أندرو مذاق البشر أمام  
معيهم الكثير، لأنه لا يريد أن

فيلم (ريفر للفتي عام) جقة بالتأخير سابقا لأجواء فيلم سيبيليرج (الذكاء الاصطناعي) الذي سنتناوله في العدد المقبل، وهو لا يقل جمالا وقسوة لكن قوة الدعاية وشؤون الحديث حول (ذكاء اصطناعي) وطرحه كملف محوري لخريجين لامعين، كوينريك وسيلدينج، رسما الفيلم في الأذهان باعتباره الأول في مجاله، وفي ذلك ظلم خير عادي لفيلم الممثل روبن وليامز هذا.

فيلم جميل تلفظ فيه الآلة من الإنسان، بعد أن عبدا الإنسان آلة أو يكاد!!! وليس بعيدا عن هذا الفهم، بل في صلبه تضام، فمن صلبه يولد (ذكاء اصطناعي).

خاضع، في وقت تقول له هي، إن البشر هزئي كبيرة، مايك أن ترتكب الأخطاء كي أتأكد بأن لديك قلبا!!

فيلم روبن وليامز هذا الذي أخرجه كريس كولومبس، واحد من الأفلام الجميلة والمعقدة، التي تؤكد أهمية هذه الحياة رغم قصورها، فاندرو يقاتل في النهاية في المحكمة الكبرى كي يأخذ اعترافا بكونه إنسانا، وليس آلة، بعد أن بدأ يشيخ، هو الذي عاش مائتي عام. وحين يتزوج في ذلك وهو على سرير الاحتضار لا يترك لنا من الوساوس سوى الأجر، ثم قلت أريد ساهيش للأيام، ولكنني أخبركم اليوم بأنني أفضل أن أموت كإنسان من أن أعيش للأيام كألة.

يكون مثلهم، يسمى لأن يتائم، يحيا، يحبه يعيش الحبه ويمارسه، حيث يصفه بأنه، أليه ما يكون بالذهاب إلى الجنة والمودة حيا من هناك.

لكن كمال اندرو متقل بالتقصان، لأنه بعد أن يحصل على جهاز عصبي، وبعد أن تحبه (بورشا) لا يقوم بأي عمل

المصدر: روبن وليامز  
www.brahimstallab.com



ويوضح المؤلف في مقدمة كتابه دافعه إلى تأليف هذا الكتاب، وفي ذلك يقول: لقد شدني إلى هذين الشاعرين ومنذ أكثر من ثلاثين عاماً أمور كثيرة أهمها على الإطلاق الجانب الإنساني الذي تمش بتواضعهما، ودماثة خلقهما، واحساسهما الصادق مع فقراء هذا الوطن، وحين دأبت على قراءة شعرهما وجدت أن ثمة خيطاً جميلاً يربط بينهما شكلاً ومضموناً، وأنهما من أكثر الشعراء العرب التزاماً بحمل رسالة الأمة، واحتراماً لأذواق القراء، ولتقديرها للمصايا التي يعمران عنها

ويضيف: وإذا كانت تجمعتي بالشاعر حيدر محمود صدقة ميمره، فإن ثمة تواصلاً لطيفاً كان قد جرى بيني وبين الشاعر نزار قباني مع بدايه الثمانينيات من القرن الماضي، إذ دعاني غير مرة لزيارته في بيروت، لكن ظروفها حارجه عن إرادتي كانت قد حالت بيني وبين هذه الزيارة.

وفي دراسته لديوان «عباءات الفرح الأخضر» للشاعر حيدر محمود ينسب المؤلف إلى أن هذا الديوان يشكل محطة مهمة ومضيئة في مسيرة الشعر الأردني المعاصر، لما يحمله من اهتمامات وطنية قومية، ظهرت جلية في قصائد الديوان كلها وجاءت معبرة عن صدق الموقف، وسمو الرسالة النبيلة التي حملها حيدر في هذا الديوان وغيره من الدواوين الشعرية الأخرى، وفي مقدمة هذه الاهتمامات الأشادة بمآثر الهاشميين ومواقفهم القومية المخلصة، والتقني بمدينة عمان تقنياً وطنياً ورومانسياً جميلاً يبعث على الفخر والاعتزاز، وتأكيد معنى الولاء والانتماء للقدس، من خلال الدعوة إلى تحريرها والتذكير بماضيهما الجيد. ولعل أكثر ما بلغت النظر في معظم قصائد الديوان هذا الربط الجميل بين انحلاس الهاشميين وعروبته المدس في أنسهِ، لنصور وأتقاه، فهم حمائها، وعليهم بعدد الأمل لتحريرها.

وعند حديثه عن نزار قباني كنموذج للشعراء النفاذ في العصر الحديث، ينسب المؤلف إلى أن نزار قباني من أبرز الشعراء النفاذ في هذا المجال، فقد تحدث عن تجربته الشعرية في كتاب خاص، جمع فيه دين السيرة الذاتية والسيرة الفنية.

وينسب المؤلف هذا الكتاب الدكتور محمد المجالي إلى أن الموضوعات الفنية التي تناولها نزار قد تعددت، وجاءت موزعة على عدد من أعماله الأدبية، أهمها كتابه، فحسني مع الشعر، وبعض مقدمات دواوينه الشعرية ومنها «مطلوعة نهد»، ثم بعض مقالاته النظرية التي جاءت موزعة في كتبه المختلفة من مثل «الكتابة عمل انقلابي» و «الشعر منذيل الخضبر، إضافة إلى عدد من المقالات الشخصية التي أجريت معه ونشرت في الصحف والمجلات العربية المختلفة.

ويوضح لنا المؤلف وجه نظر نزار قباني في شروط الكتابة، حيث يرى قباني أن الشرط الأساسي في كل كتابة جديدة هو الشرط الانقلابي، وهو شرط لا يمكن التساهل فيه أو المساومة عليه، فيبدو أنه أصبح الكتابة تأليفاً لا سبق تأليفه، وشرحاً لما انتهى شرحه، ويؤكد نزار أن هذه المهمة ليست سهلة، وذلك لأنها تقوم على إلغاء نظام قائم واستبداله بنظام جديد يصعب على الناس الاعتراف به بداية الأمر.

جملة القول أن كتاب الشاعرا: حيدر محمود ونزار قباني، لمؤلفه الدكتور محمد أحمد المجالي كتاب نرى بعلمته الواضحة وأسلوبه السلس، والقدرة على الوقوف بحرفية نقدية على أبرز القضايا الفنية والمضمونية في شعر الشاعرين.



إعداد:  
د. أحمد التميمي\*

## «الشاعران: حيدر محمود ونزار قباني»

لـ «الدكتور محمد المجالي»

ضمن منشورات أمانة عمان الكبرى لعام ٢٠٠٨، صدر كتاب جديد بعنوان: «الشاعران: حيدر محمود ونزار قباني» من تأليف الدكتور محمد أحمد المجالي.

يقع الكتاب في (٢٧٨) صفحة، ويضم مقدمة وبابين، حيث جاء الباب الأول بعنوان: «حيدر محمود»، وفيه وقف المؤلف على جملة من القضايا في شعر حيدر محمود، منها: اللغة، والأثر الأسلامي، والنقد الذاتي، وصورة جلالة المغفور له الملك الحسين بن طلال، أما الباب الثاني فحاه بعنوان: «نزار قباني»، وفيه تناول المؤلف التمييز الاجتماعي في شعر نزار قباني، وهوامش على دفتر النكسة بين الهدم والبناء، وقباني كنموذج للشعراء النفاذ في العصر الحديث.



## «الأعمال الروائية»

لـ «سميحة خريس»

بدمع من أمانة عمان الكبرى، وعن دار وهد للنشر والتوزيع، ضمن منشوراتها لعام ٢٠٠٨، صدر مجلدان يصمان الأعمال الروائية للأديبة والكاتبة سميحة خريس.

يتبع المجلد الأول، أو ما أشارت إليه المؤلفة بالجزء الأول في (٥٣٠) صفحة، ويضم مقدمة بقلم الدكتور رافة دودين، والأعمال الروائية التالية: الهد، وشجرة الفهود، تقاسيم الحياة، وشجرة الفهود - تقاسيم العشق، وأخيراً رواية خشخاش. أما المجلد الثاني، أو الجزء الثاني فيقع في (٤٣٢)

صفحة، ويصم الأعمال الروائية التالية: القرمية، والصحن، ودفاتر الطوفان، ونارة.

ونظراً لضخامة المجلدين، وتعدد الروايات المنشورة فيهما من حيث مصاميتها واشكالها الفنية، سوف نتكفي في هذا العرض الموجز على دراسة البكتورة رافة دودين، وذلك لشمولية هذه الدراسة، واتساع طيفها، ووقوفها على مجمل التجربة الروائية لسميحة خريس

تذهب البكتورة دودين إلى أن سميحة خريس أثبتت جدارة قلم المبدعة الأردنية وأصالته النثر، وإسهامه في بلوغ مساحات جمالية جديدة في حقل الإبداع، وأخرجته عن حالة المرواحة ما بين المبادئ والمحاكى وحق الاختلاف المبرر والغني للتجارب الإبداعية وتشتمل سميحة خريس - برأي دودين - على مشروعها الإبداعي بدباب موصول، وهمة عالية، ذلك أن الإبداع يملو ولا يعلو عليه، ولتجز سميحة أسئلته، وفرضياته، وبنائه المعرفية، حيث تتصاهر فيه المعرفة الأنثروبولوجية والأسطورية واللغوية والاجتماعية والتجربة الذاتية والرؤيا المعرفية، ولعل شجرة الفهود خير دليل على ذلك، فقد نالت هذه الرواية الكثير من الاحتفاء النقدي، كما نالت جائزة الدولة التشجيعية، وحين تم تحويلها إلى دراما اداعية فقد نالت ذهبية مهرجان القاهرة للأعمال الدرامية لأفضل عمل مكتمل.

وترى دودين بأن رواية «شجرة الفهود» رواية يطل جمعي، هو صورة من صور الذات أيضاً. فهد الرشيد وأمه بطلان يرسمان حدود الأسرة الأبوية ذات المنجزات الالفة.. وفي رواية القرمية تأخذ الذات الجمعية ومشروعات تحقيقها صدارة المحتوى الروائي على صعيد الخطاب الذي جسّد الحدث الأهم في الرواية، أي قيام الثورة العربية الكبرى بزعامة الشريف مكة الحسين بن علي عام ١٩١٧ ضد الاحتلال العثماني للعالم العربي.. وتنتقل المبدعة خريس في رواية «خشخاش» إلى مساحات جمالية وفكرية جديدة، ذلك أن بطلة «خشخاش» تطلع من رحم العادي والمألوف لاجترار حالة جديدة، فعنوان الرواية المجرّد من ال التعريف أو من الإضافة هو مفتّح الترميز والتماس مع رموز الخصب الفرانزية التي تنشّد الحرية، ودفع القهر الواقع على الفرد.

وبالانتقال إلى رواية «دفاتر الطوفان» فإن دودين ترى أن هذه الرواية تشكل علامة فارقة في منجز الروائية سميحة خريس، سواء كان ذلك باتكائها على دفتر قديم من دفاتر تجار سوق السكر في عمان الثلاثينات، وجعله منطلقاً لتوثيقاً لأحداث الرواية، أم بعضها نحو تجريب مساحات جمالية جديدة.

وفي رواية «نارة» امبراطورة ورق، نحن - برأي دودين - أمام رواية جديدة، بكتابة جديدة، تضفيها مفرّداته عبر مجمل أعمالها، التي الذي تلونت ملامحه، وتعددت مفرّداته عبر مجمل أعمالها، التي يحمل كل واحد منها بصمة ابداعية.. وهذه الرواية جتّرح حالة وعي تبني معيار خصوصية واختلاف محسوم من العلاقة بالسلطة واللغة والمثني، وتبني خطاباً سردياً يتخذ موقفاً من السلطة الأبوية في تجلياتها كافة.

وتصل دودين إلى القول: يليق بروايتها الكبيرة سميحة خريس أن تنشر ما أنجز من إبداعها على شكل أعمال كاملة وأعادة بإزيد من الإبداع، فهي ما تزال في مقتبل العطاء، وهي تترك أن الكتابة أحد أهم أسلحة تلك شواك قضيّة المرأة في مجتمعاتنا التي ما زالت مفتولة بالشفوية، ولعلها تراهن على الوصي الأكثر مرواحة وتضليلاً.

ولأن المساحة المخصصة لعرض الكتب موجزة، فسوف نعتمد على قراءة الدكتور نبيل حداد لتجربة الشاعر خالد محادين، وفي ذلك يقول حداد: صدر ديوان «بطاقات لا يحملها البريد» سنة ١٩٨٠، والعنوان لافت، فالبطاقة هي معناها العام سعي للتواصل، ولكنه التواصل الجميل، فالبطاقة غير الرسالة التي قد تحمل الوعد والوعيد... أما أن البريد لا يحملها فهذا يعني أن الطريق إلى توصيل البطاقة ليس باليسيرة المتباعدة.

وفي حديثه عن «أوراق جديدة من دفتر قديم، يرى حداد أن هذه الأوراق تحمل رسالة الحياة بجميع فصولها والوانها، وأبلغ سمة هنا هي التجدد، ذلك أن الشاعر جدد بهذه الأوراق تجربته ومشاعره وثقته.

وحين يتحدث حداد عن «ركض وحيدين ولا نلتقي، فإنه يبدأ حديثه عن العنوان الذي يراه يتسم بإشكالية تجمع بين كل ما كتب محادين، إشكالية الوجود واللاوجود.

ويبدو أن الرخم الدرامي - برأي حداد - في «ركض وحيدين ولا نلتقي» أعلى مما سبقه، حيث يفيد محادين من هذين مأثورين، هما: فن التوقيع من جهة، وفن القصة أو السرد من جهة أخرى.

على أن الكتاب السادس «لكم تزوجم المدينة بالنساء المتعبات» يحمل - برأي حداد - فهم أعمق لموقع الذات في هذا العالم، وربما يتطوي على تصالح أكبر مع ما حولها، فقد تم فهم المعادلة بشكل صحيح وربما صريح.

ويخلص الدكتور نبيل حداد من هذا كله إلى الوقوف على مجموعة من الطواهر الفنية والموضوعية في شعر محادين، ومن ذلك أن عالم خالد محادين إشكالي بكل مكوناته وامتداداته، فالمدينة إشكالية، والذات إشكالية... ومن ناحية أخرى فإن نصوصاً بهذا العطاء، لا بد أن تكون ذات عطاء درامي، وبنسب سردي، وفصاء قصصي، إنساناً ومكاناً وزماناً ونسباً لغوياً. ومن الممكن تلمس نفس ملحمي بننظم سطور المجموعات كلها وينطق بتجربة فريدة في سعي الأديب للانتصار في معركته مع التعبير والشكل وتزاحم الدلالات، بل تصارعها، كما يبدو عالم خالد محادين في هذه الكتب عالماً خاصاً جداً، ولكنه في الوقت نفسه يمتلك عناصر التجريد التي تجعل منه عالماً باطناً عن كينونة كل واحد حيناً بلغة تفهمها وتفهمنا، ويصمت يشخصنا ويعيش فيها

يقول خالد محادين في قصيدة بعنوان: «ها أنا أهرب إلى نفسي حتى لا يراني أحد وحيداً»:

«اهتدتك الليلة

كما يفتقد بدوي عباءة جسده

واهتدتك الليلة

كما يفتقد بدوي عباءة روحه

واهتدتك الليلة

كما يفتقد بدوي غطاء رأسه.

جملة القول: أن كتاب «وطن واحد ونساء كثيرات» لخالد محادين يضعنا أمام صورة واضحة لتجربة هذا الشاعر الممتدة زمنياً وفنياً، وهي تجربة غنية بإبعادها الفكرية والوجدانية والقومية والإنسانية، وسلاستها اللغوية، وأدائها الفنية.



«وطن واحد ونساء كثيرات»

لـ «خالد محادين»

ضمن منشورات امانة عمان الكبرى صدر كتاب يضم ستة دواوين شعرية للشاعر خالد محادين.. يقع الكتاب في (٤٣٢) صفحة، والدواوين التي يضمها هي: لكم تزوجم المدينة بالنساء المتعبات، وركض وحيدين ولا نلتقي، ولم يبق لدي من الوقت إلا انت، وأوراق جديدة من دفتر قديم، ورسائل إلى مدينة لم تظهرها الآن، ثم بطاقات لا يحملها البريد.

وقد تصدرت الكتاب مقدمة بقلم الأستاذ الدكتور نبيل حداد أستاذ الأدب الحديث في جامعة اليرموك، ولدى قراءتنا لهذه المقدمة، فقد وجدناها عميقة وغنية باستخلاصاتها النقدية، ووقوفها على تجربة الشاعر على الرغم من امتدادها الزمني، وحرارتها الفني.





## «الشندغة»

لـ «قاسم توفيق»

عن دار الرعاة للدراسات والنشر في رام الله صدرت الطبعة الأولى من رواية بعنوان «الشندغة» للروائي قاسم توفيق. وتقع هذه الرواية في (١٧١) صفحة. وقاسم توفيق من مواليد عام ١٩٥٤، وقد درس الأدب في الجامعة الأردنية، وهو عضو رابطة الكتاب الأردنيين، منذ العام ١٩٧٦، وقد أصدر غير رواية ومجموعة قصصية، ومن رواياته: ماري توير مدينة الشمس، والعاشق، وورقة التوت. تشكل دولة الامارات العربية المتحدة المكان الرئيسي لأحداث هذه الرواية ابتداء من عنوانها، مروراً بأبرز

أحداثها، ذلك ان «الشندغة» اسم مكان، او موقع في دبي، وتل «دبي» كمكان ظلت الحاضن الأكبر لأحداث هذه الرواية، كان ناصر الحاج عائداً من ليلته القريية إلى صحوة العمل، قطع الطريق أمام (برجمان)، انعطف يساراً ثم أصبح أمام (استدارة الصقر)، توجه بسيارته نحو اليمين.. امتار قليلة وانشق الشارع، يميناً يعود إلى «دبي»، ويساراً يهبط نحو تنق (الشندغة) العابر من تحت البحر. اندفع يساراً، فاجأ صخب توربينات الهواء الملقة على السقف تشبه الكبسولات الضخمة، كانت تدور بقوة محاولة ابقاء الحياة مستمرة داخل التنق الذي يربط المدينة بشقيها تحت خورها الرائق الجميل، ص ١٦٦.

وبطبيعة الحال فإن البطل يقفل في حالة شوق الى مدينته الاثيرة، عمان، ويبدو هذا الشوق واضحاً في بداية الرواية: «شوق غريب كالانتحار، لا شيء يبقـى.. الطرقات الصغيرة، البيوت النافقة، الصدفاء، الصديقات، جلسات الرفاق، قهوة آخر الشهر في مقهى الفاروقي، ص ١١، وهذا نجد الروائي يضع حاشية في اسفل الصفحة، ويذكر فيها ان الفاروقي مقهى في عمان. هذا عن المكان، اما فيما يخص الزمان، فقد دارت أحداث هذه الرواية في الفترة التي سبقت غزو العراق، وهو الغزو الذي ادى الى وقوع العراق تحت الاحتلال في حركة مسرحية تشبه انبعاث المغول من تحت الرماد.

وتجد هذه الاشارات الزمنية في اكثر من موضع في الرواية، «كانت امريكا تعد وكان سكان البلاد يعدون، احتاطوا بتخزين المواد الغذائية حتى ان ناصر لاحظ ولمرة الاولى ان رفوف محلات السوبر ماركيت التي كانت مكتظة دائماً قد صارت تفرغ.. الأخبار التي تنتقل تحكي عن احتلال المواسي في دول المنطقة من قبل الاساطيل الحربية، وأنه لا يسمح للسفن التجارية بالمرسو فيها، ص ١٥٢.

وتجد كذلك ان «حالة الطوارئ» أعلنت من دون اعلان.. والعالم ينتظر بخوف الناس صاروا يفكرون ويتألمون فيما بينهم وسائل تجنب القنابل الكيميائية التي سيستخدمها صدام، وعن آبار البترول التي ستحترق، فجأة امتلأت الأسواق (ببوابير الكاز) التي سقطت من الاستعمال منذ أكثر من ثلاثة عقود. كل بيت احتاط بواحد من النحاس اللامع الذي يحمل اسم الماركة العالمية «بريموس»، ولمرة الاولى ازدها الطلب على مادة الكاز التي لم تكن تستخدم اطلاقاً هنا، ص ١٥٣.

وهذا الجزء من الرواية يكشف عن الصورة الانتهازية لبعض العرب، فقد حاول كل من «سلطان» ومها، اقناع ناصر بمرافقتهم الى «ابو ظبي»، حيث سيشرحان للناس عن ظهر بارجة امريكية كيف ان الماريتز «يحملون غياب الاشهر عن اسرهم ويوهمون لنشر الحرية والديمقراطية في العالم».

غير ان ناصر، يرفض مرافقتهم، ويقول: «لا احب الماريتز» ص ١٥٤، فتسعى «مها» لإقناعه بأن مثل هذا العمل يطعم هيبا، ولكنه يصبر على الرفض ويقول لها: «لا احب الذهب، ص ١٥٥. لقد حاولت رواية «الشندغة» تقاسم توفيق ان تنقل على مشاهد مرحلة لن يناسها التاريخ ابداً، وسوف نتألم من جراحها اجيال كثيرة قادمة، كما سوف يدفع العالم بأسره ثمن الأخطاء التي ارتكبها في هذه المرحلة، ومن ناحية ثانية فقد سمعت هذه الرواية للنظر الى الانسان من داخله ومن خارجه لتضع يدها على رؤسنا ومزايده حتى لا نقول فضائله.

# كما لو أن السماء أقفرت منهم ؟ !

غازي الذبيبة

بدا احتلال الأميركيين للعراق ضربة قاسمة لكل شيء في وعينا، وصار سقوط بغداد علامة هاجعة بين زمتين جارحين، لن يكونا إلا هي الزمن العربي..

قبل أن يصبح العراق تحت مرمى الموت، كان مثقفوه ومنشده من الشعراء وحكاؤوه من الروائيين والقصاصين، وعلمائه وخبرته أبنائه، ينبضون بالحياة، ويبدون بثقافة عربية جديدة، تحتمي بقلق الأسئلة، وتدعو لرفع قيم الوعي والتثوير والمعرفة..

كان الذهاب الى العراق لقراءة قصيدة، أو حضور مؤتمر ثقافي أو المشاركة في مهرجان فني، يعني الذهاب الى جنة عدن الثقافة العربية، والتفريق بظلال السياب، والنهل من بحور الجواهري، والارتواء من إشرافات فائق حسن، والتغني بأهات ناظم الغزالي..

لكن اللحظة العراقية تلك.. التي ألقى بمرساتها مثقفو أرض جلعامش على شواطئ دجلة والفرات، تغيب اليوم، وتمتدح عن الحبل، وتتلاشى تحت قمعمة السلاح، والخطابات المتشقة عن عروية العراق وهويته، ومؤديات الحرية الأميركية التي جلبت اليه، وحضر الناصيون من أولئك الذين لم يكونوا، حتى على هامشه، ليمجدوا الظلمة التي حلت في رحابه، وليمتدحوا قيم الاحتلال، ومنجزاته في الحرب الطائفية وسجن أبو غريب والجثث الطافية في مياه الرافدين والمقابر الجماعية التي جبرت لزمن ما قبل الاحتلال.

لم يعد الفرات مترقياً، ولم تعد شواطئه دجلة تلم المثقفين العرب في رحلاتهم الى مهرجانات العراق واحتفالاته التي لم تكن تنفعل مثقفا عربيا واحداً، ولم يعد صوت المثقفين العراقيين الذي كان يصدر، حاضرا، غابت ثمانية آلاف عام من الحضارة والرقى في الثقافة الانسانية، من الحركة، واستوعبت السكون بكل اسوئته.

صارت المستقرات الجديدة في القاصي الأرض لجل مثقفيه، مقابر خمس نجوم، تلوئ حلق الحقيقة، وتمد هؤلاء الغائبين عن هويتها بغيايات مريمية، وتسيّد حملة الابواق للمحتل، ومداخيه، ومناقضه، والمرتشين الذين ينفرون في سرب الغريبان الدميم فوق مقابر العراق وسجونه الجديدة.

وسوى بضعة اصوات تخفت حيناً وترتفع في زوايا قصية، فإن أثر الثقافة العراقية الجديدة، صار واهياً، وتناجه أصبح هامشياً.

فهل حقا كان زمن العراق السابق على زمن المحتل، زمن وهي وثقافة، ويوزع نجم فامات ثقافية عراقية.. حتى وهي تتعارض معه، وتعتبره زمنا اسود كما قيل لنا ؟

نحن الآن في زمن المحتل، في اللحظة المزدوجة في قوقعة الصور المشوشة، والعدسات التي تغلظ الوجوه، وتسخنها.

لم نسمع صدح من يردون على الموت والخراب، ويفعلون وجودهم لمقاومة الخراب السجون والانقسام، رغم سنوات الموت المريرة التي يمر بها العراقيون، وكان الموت بكل قاتمته، والخراب بكل ظلمته، لم يستفز شجرة الايداع العراقي.

فلا شعراء ولا قصاصين ولا روائيين، يحضرون من العراق، وسوى ما نسمعه ونراه ونقرأه، من بقايا المثقفة، من زمن ما قبل الاحتلال، فإن شيئا جديدا، روحا مختلفة، نورا يبعث على الامل، غير موجود، وغائب حتى الآن.

التي



